


ACADEMIA

О-ВО ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ

МАСТЕРА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник
под редакцией

Б. В. КАЗАНСКОГО И Ю. Н. ТЫНЯНОВА

III

„ACADEMIA“
ЛЕНИНГРАД
1928

МАСТЕРА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

БОР. ПИЛЬНЯК

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

Викт. Гофман. Место Пильняка.

Г. Горбачев. Творческие пути Б. Пильняка.

Н. Коварский. Свидетельское показание.

„ACADEMIA“
ЛЕНИНГРАД
1928

Отдельные выпуски серии
нумеруются в порядке
выхода их в свет

Тип. „Красной Газеты“ им. Володарского, Ленинград,
Фонтанка 57

Ленинградский Областлит № 12212. Тираж 4.100 экз.
Заказ № 1971

ВИКТ. ГОФМАН

МЕСТО ПИЛЬНЯКА

I

Творчество Б. Пильняка, выросшее в революционные годы, представляет собою, несомненно, одно из самых знаменательных явлений в русской прозе последнего десятилетия.

Не боясь преувеличений, можно сказать даже, что из книг Пильняка глянуло на нас „девять десятых судьбы“ прозаического искусства нашей эпохи. В творчестве Пильняка открылся характернейший и поучительнейший ландшафт нашей прозы, с поразительной рельефностью обнаруживший основные тенденции ее развития, те конструктивные черты, которые подстрекнули критику объявить о „кризисе прозы“.

„Пильняковщина“ — ходячее слово — покрыла (и еще покрывает до сей поры) множество литературных явлений. Под флагом Пильняка плавало (и продолжает еще плавать) не малое число мелких литературных суденышек — каботажное плаванье! Нет нужды — в который раз — разоблачать имена. Важно, конечно, не прямое влияние Пильняка на того или другого писателя, а то, что „пильняковщина“ оказалась исторически неизбежным этапом. Знак Пильняка оказался, в известном смысле, знаком эпохи, знаком истории. И поэтому то сам

Пильняк не нуждается вовсе ни в защите, ни в порицании, ни, тем более, в поучении, которыми его щедро награждала критика.

„Кризис“ прозы, — и всякий „кризис“ в искусстве, — означает не что иное, как революцию, смену основных привычных соотношений элементов. Поэтому можно сказать, что всякое развивающееся искусство переживает перманентный „кризис“ в той или иной степени. Статическое благополучие в литературе — фикция. Но ощущение относительного благополучия для современника имеет вполне реальные основания, коренящиеся в природе литературного процесса. Обычно, когда борются два или несколько направлений („школ“), каждое из них, опираясь на какую нибудь предшествующую линию литературы, стремится победить, вытеснить враждебное направление. Соперничество, борьба „сторон“ за литературные принципы и за наследство, не вызывает ощущения „кризиса“, именно в силу насыщенной динамичности литературного процесса, максимальной ощутимости самой литературы.

Когда же, в силу исторических причин, падает литературная борьба, до крайности ослабевает сила сопротивляемости каких бы то ни было конструктивных черт, когда соперником оказывается литературный призрак (или покойник), которому ничего нельзя противопоставить, тогда возникает ощущение „кризиса“, „разложения“, „распутья“.

Возникают бесчисленные теоретические споры: „Как писать?“ „Зачем писать?“ „Что писать?..“

Тогда писатели, критика и читатели пребывают „в ожидании литературы“. Тогда конкретное ощущение литературы расплывается, а границы между литературой и не-литературой стираются. Тогда возникает — мы только что пережили это — установка интереса на „голый материал“ и художественной литературой становятся мемуары, дневники, письма „с фронта“ и „из за границы“, политические памфлеты, критические статьи, отдел происшествий и „В народном суде“ вечерней газеты.

С другой стороны, литературная потребность удовлетворяется „заграничной продукцией“ — переводным иностранным романом, при чем решающим фактором является именно его фабульная иностранность, т. е. экзотика материала и сюжетная динамичность, чуждая нашей прозе.

Кризис же сказался не в том, что попросту оказалось невозможным начинать рассказы так: „Было раннее утро, когда...“ (это — перманентный „кризис“ литературы) и не в том даже, что вошло в обычай, например, любую толстую книгу называть романом, не боясь изумления критики и недоумения читателя. Кризис разложил основные элементы прозы и их соотношения: жанр, повествование, сюжет, стиль, язык оказались конструктивно-инертными, а затем повернутыми так — в прозе Пильняка, — чтобы стать или нарочито нейтральным, (лучше — негативным) моментом, как например: жанровый признак, или же автономными программными приемами, как бы демонстрирующими литературу. Сюжет, повествование, стиль распались на части, оказались — сами по себе,

как элементы **возможной** конструкции, **будущей** прозы, как примерные (и приблизительные) образчики сюжета, повествования и стиля, — своеобразный литературный инвентарь.

Естественно, поэтому, что для вещей Пильняка характерна не только жанровая неопределенность, но и конструктивная свобода, допускающая „композиционный сумбур“ и „невнятицу“, о которой писала критика.

У Пильняка нет цельных вещей. Эта конструктивная нейтральность программно обнажена.

Пильняк печатает „Матерьялы к роману“ („Кр. Новь“). В книге „Машины и волки“ читаем: „Отрывок о мужиках“ из главы „о предпосылках к повести“. „Раздел книги, вне плана повествования“, где сначала дается описание Москвы, а потом (набрано петитом): „вот еще описание Москвы, другое, нужное повести“ (и следует — петитом — другое описание Москвы). „О волках, из главы „О волчьей сыти“ и т. д.

В этой книге до крайности обнажена „лоскутная“ структура („расшитые куски“), характерная для „Голого года“, и для „Третьей столицы“ и для других более мелких вещей Пильняка. Целые вещи не получаются: „Отрывки из „повести в письмах“, которую скучно кончить“ (заглавие). Соотносительность жанровых признаков не существует: роман, повесть, рассказ — эти понятия утратили конкретный литературный смысл. И вот „Голый год“ — назван романом, „Третья столица“ — повестью, отдельные главы из „Голого года“ именуются автором „поэмой“ („поэма о большевиках“) — и все

это только этикетки. Конструктивная нейтральность приводит к тому, что стираются границы между отдельными книгами. Книга перестает быть хотя бы относительным единством. Сколько у Пильняка книг, как самостоятельных опусов, сказать затруднительно.

„Мои рассказы и повести печатались и так и сяк, отрывки рассказов являлись главами повестей, повести рассыпались в рассказы“. (Предисловие к „Голому году“ в изд. автора, т. 1.)

„Машины и волки“ вобрали в себя места из „Голого года“, из „Повестей о черном хлебе“ и из других вещей Пильняка. „Голый год“ составился в большой мере из рассказов, напечатанных ранее (в кн. „Былье“ и др.).

„Куски“ живут самостоятельной жизнью и допускают n + 1 комбинаций сшивания и расшивания их. Число книг Пильняка лишь приблизительно, как и число глав и страниц в книгах, приблизительно и случайно.

Это любопытная черта современной „бесскелетной“ прозы. В. Шкловский утверждал, что его книга „Письма не о любви“ возникла, как случайный результат перетасовки писем и страниц. Порядок их приблизительный. Число писем и страниц — тоже приблизительное. „Эпилог“ был пришит к „Сентиментальному путешествию“. Но „Эпилог“ существует и как самостоятельный опус. Число произведений В. Шкловского и границы между ними тоже приблизительны. Неопределенная емкость вещей, конечно, конструктивный принцип. Мотивировано это мемуарностью: сколько припомнил человек, столько и написал.

Но стерты не только границы между вещами Пильняка (полное отсутствие непроницаемости), но и между Пильняком и другими писателями. Как известно, — в „Третьей столице“ вставлены цитаты из Бунина и Вс. Иванова, удивившие критику. По существу, это частный случай самоцитирования — характернейшего приема Пильняка, как принципа компановки вещей. Ведь задача Пильняка — монтировка автономных „кусков“ и в монтаже, в комбинации этих „кусков“ — центральный эффект его работы. „Куски“ же, оказывается, могут быть и чужие, это не важно: они войдут в вещь не менее законно, чем свои собственные. Почему это возможно?

Зависимость Пильняка от Андрея Белого, дружно отмеченная критикой, сразу же стала общим мнением, а, по слову Пушкина, когда что-нибудь делается общим мнением, то глупость общая вредит ему столько же, сколько и единодушие. В самом деле, разительное сопоставление цитат и указание на бьющие в глаза черты внешнего сходства только упрощают вопрос и толкают на поспешно-неверные заключения. И ходячее мнение о близком родстве Пильняка и А. Белого, конечно, неправильно. Это писатели не только чужие, но даже и враждебные друг другу. Но тем поучительнее сопоставить их — именно в виду внешних признаков сходства и принципиальных противоречий.

Пильняк многое взял у Белого, но система у него другая и поэтому элементы другие. Андрею Белому свойственен, как будто бы, именно метод пользования готовыми „кусками“,

сюжетными и стилистическими. Так, в „Петербурге" развернуты элементы 2-й драматической симфонии: отдельные персонажи и описания „симфонии" использованы в романе. Отдельные эпизоды, персонажи и формулы „Петербурга", в свою очередь, переносятся, с некоторыми вариациями, в позднейшие вещи — в роман „Котик Летаев" и „Записки Чудака". Таковы, например, описания детского бреда Ник. Аблеухова и младенческого бреда Котика, описания сыщика в „Петербурге" и в „Записках Чудака" и т. д. Кроме того, общеизвестно и использование (сложное, конечно) пушкинских элементов в „Петербурге" (из „Медного Всадника", „Пиковой Дамы").

Тем не менее, сходство в методе А. Белого и Пильняка чисто внешнее, поверхностное. Сила сопротивления словесной ткани, стилистической среды, у Белого так велика, что она всякий раз до конца ассимилирует, преобразовывает „куски" или, другими словами, эти „куски" рождаются вновь именно как органическая часть общей ткани произведения. Существование же „кусков" обусловлено, как обусловлено и все сюжетосложение (сюжетная динамика), особым — беловским — методом работы над словом, над стилем, приводящим к определенным структурным чертам его прозы. Так и герои Андрея Белого с необходимостью вырастают из предпосылок его словесной работы, мнимо повторяясь в результате воздействия аналогичных стилевых тенденций.

Проза Андрея Белого в высшей степени органична, отсюда и вся глубина ее влияния на современную литературу.

У Пильняка чужие цитаты „вошли в вещи“ именно в силу поразительно малой сопротивляемости, инертности стилевой среды. Проза Белого резко антагонистична всякой другой прозе (непроницаема).

Проза Пильняка — это в большой мере нейтральная литературная среда: любой стиль, любая (приблизительная) конструкция, проза эпохи вообще. Поэтому, говоря о Пильняке, можно легко перескочить к Андрею Белому, от Белого к фельетону, от фельетона к Ремизову, от Ремизова к Вс. Иванову и к Бунину, от Бунина к Мережковскому и — к автобиографии самого Пильняка, вставленной — частично — в рассказ „Три брата“.

II

Сюжетное движение у Пильняка элементарно—уже в силу указанных конструктивных черт. Иллюзия сюжетной сложности может возникнуть вследствие сложной монтировки перемежающихся и повторяющихся „кусков“: примитивного (анекдотического) повествования, автономных описаний, рассуждений, лирических отступлений. Или же вследствие частых указаний на „вступление“, „изложение“, „заключение“, заголовки и подзаголовки („Основной раздел книги“) и пр. сигналов, свойственных сюжетной прозе. Или благодаря таким заключительным комментариям: „Темен этот отрывок триптиха“... („Голый год“), подстрекающим интерес к сюжету. Обычно существуют две или несколько повествовательных линий (тоже чередующихся), они создают

иногда впечатление многопланности повество вания.

Однако многопланность эта мнимая. Нет иерархии повествовательных рядов. Сюжетное движение линейно, одноплоскостно и повествовательные ряды располагаются, пересекаясь друг с другом или выстраиваясь параллельно. Многопланность, по существу не сюжетная, а тематическая.

И „символизм“ Пильняка не сюжетный, а тематический.

И здесь сопоставление с прозой А. Белого не оставляет никаких сомнений. Сюжетная многопланность Белого (и символизм отсюда вытекающий) органически вырастала из стилистических предпосылок, из отношения к слову. Принципом стиля для А. Белого является использование многосмысленности слова, его различных значений. „Понятие прорастает мне многообразием передо мною гонимых значений...“ „Смысл колобродит: метаморфозами образов“ („Котик Летаев“).

Путем метафоризации, „этимологизации по созвучью“ и каламбурных скрещений, из своеобразного почкования словесных значений возникает „спираль“ развертываемых смысловых рядов. Возникает многопланный образ, составляющий основу многопланной сюжетной конструкции (мотивировки: антропософия, историософия, бред, сон и просто состояния сознания). Так многопланны герои „Петербурга“. Поступки героев, вещи, место действия романа (Петербург) даны по крайней мере в двух планах: реальном и ирреальном. Отсюда „многозначительность“, символизм Андрея Белого.

У Пильняка нет стилистических предпосылок, позволяющих осуществить многосмысленность колеблемых значений, сложную иерархию смысловых планов, а есть попытки механически вызвать их, ориентируясь на А. Белого. Эти попытки держатся на прямолинейных мотивировках (рассуждениях) да на имитации стилистических приемов А. Белого. Таков — яркий пример — рассказ „Санкт-Питер-Бурх". (Сравнить сталкивание „Монголизма" и Петербурга в колеблющемся, многопланном образе Ап. Ап. Аблеухова у Белого и в статическом — по существу — образе Петра I или следователя у Пильняка.)

Столь же элементарны и другие попытки: в „Голом годе", где „Китай-город" — часть Москвы, — оказывается „Небесной Империей", „что лежит где то за стенами на востоке" или в „Третьей столице", где Емельян Емельянович Разин — и обыватель, и интеллигент, и бандит одновременно. Методом Белого — путем звуковой символики, жестов и эмоционального переосмысления слов („Гвииуу, гаауу, гвииуууууу, гаауу, Главбум"... и т. д.) Пильняк пытается поднять символическую метель, в которой перекликается Китай с революцией („Главбум"), и это удается благодаря тематическому влиянию соседнего „куска" о „Китай-Городе", благодаря тематическим сопоставлениям.

Символизм Пильняка оказывается не сюжетным, а тематическим. Так „символичен" волченок (оказавшийся лисенком), потому что: „Ирина была бессильна перед инстинктом — вот перед маленьким вонючим, пушистым комком лесных звериных инстинктов, что сейчас

засел за кроватью“, и потому что „Как ни люби волка, он глядит в лес“... („Мать-сыра-земля“). Постоянные волки у Пильняка вообще символичны, как и метели и герои. Деревенская девка Марья символична, потому что: „Россия это Мария“... „Она Мария дремучая, покойная, страшноватая и прекрасная (все эти эпитеты я применил бы и к России)“...

Отсутствие сюжетно-стилистических оснований для символизма заставляет Пильняка прибегать к обнажающим и разъясняющим точкам над *и*. Символизм Пильняка аллегоричен. Сюжетные линии смыкаются обычно лишь в плане тематическом. Инертность сюжетная как бы компенсируется остротой тематических противопоставлений, обязательных для Пильняка,—особенно ярко, в самом заглавии: „Машины и волки“. Или же: Россия и Китай, Россия и Европа, Петровская революция и Октябрьская революция, любовь и разврат и т. п.

Эти темы—грандиозного масштаба—оплотневают как бы в типовых сюжетных положениях, в сюжетных схемах. Кажется порою, что у Пильняка просто ряд записанных назидательных фабул с комментариями автора.

„Вот о чем я хочу рассказать — о том, что значит — женщина“... „Любовь! Верить ли романтике — что вот, через моря и горы и годы есть такая необыкновенная, одна любовь — все побеждающая“... и т. д.

А затем дается лаконический анекдот о том, как некий ротмистр, ночью, в купе изнасиловал чужую офицерскую жену при содействии проводника пана Понятского, который ничего

не знал „о любви через моря и горы“ („Моря и горы“). У Пильняка — герой „вообще“ (любой герой), деревня „вообще“ (любая деревня) и любовь „вообще“.

„Сроки: Великий пост восьмого года мировой войны и гибели Европейской культуры (по Шпенглеру) и шестой Великий пост — Великой Русской Революции—или иначе: март, весна, ледокол... Место: места действия нет. Россия, Европа, мир, братство. Герои: героев нет. Россия, Европа, мир, вера, безверие, — культура, метели, грозы, образ богоматери. Люди — мужчины в пальто с поднятыми воротниками, одиночки, конечно; — женщины“... („Третья столица“).

Там же:

„Емельян Емельяныч был в сущности: — и Иваном Александровичем Каллистратовым, российским обывателем, и ротмистром Тензигольским и Лоллием Кронидовым, российским интеллигентом“.

Так и англичанин Смит, „в сущности“, лишь сюжетный знак англичанина, Архипов — условный знак большевика („кожаная куртка“), а Трубецкой — князя эмигранта, Лиза Калитина — девушки („как березовая горечь в июне“), а Оленька Кунц — сов-барышни („О. Ку... и палочки и хвостик“) и т. д. и т. п.

Это даже не плоскостные неподвижные депсихологизованные герои почти всей современной прозы, а тени героев, элементарные алгебраические знаки, взятые в самом абстрактном плане. Это — недиференцированные, безразличные персонажи, знакомые незнакомцы, идущие от литературы, восприятие которых должно быть подсказано, дополнено всей литературной массой эпохи, даже предыдущих эпох.

Не случайно, например, критика заговорила о Петре Мережковского, и не случайно, конечно, дано имя девушке: Лиза Калитина, а именно потому, что неизбежно возникающие тургеневские ассоциации освобождают Пильняка от необходимости создавать свою героиню. Герои символизируют тематические „тезы“ автора. Они — иллюстрация, пример. У них нет психологии и нет судьбы — они приноровлены обслуживать тему, как диапозитивы научно-популярную лекцию.

Они не говорят, не действуют, не „переживают“. Все это делает за них автор.

„... Лежал на соломе князь Борис Ордынин (теперь уже мертвец!), ворочался от блох и думал о том, что сейчас в смрадном тепле, изнеможенный — он испытывает истинное счастье“... („Голый год“.)

Без разъясняющего восклицания в скобках было бы, очевидно, неясно, что сталось с героем.

„Такие люди, как Некульев — стыдливы в любви; они целомудренны и правдивы повсюду“—

поясняет автор („Мать-сыра-земля“).

В другом месте („Третья столица“):

„ — Но это говорит не мистер Роберт Смит, это говорю я, Пильняк. Мистер Смит знал иное“.

Но и это „иное“ Смит говорит языком повествователя. Герои Пильняка почти не разговаривают: у них нет языка. Вещи Пильняка живут без диалога вообще.

„— Мне тяжело говорить, владыко... я много был за границей и мне было сиротливо там. Люди в котелках, сюртуки, смокинги, фраки, трамваи, автобусы, метро, небоскребы, лоск, блеск, отели со всяческими удобствами, с ресторанами, барами, ваннами, с тончайшим бельем, с ночной женской прислугой, которая приходит совершенно открыто удовлетворять неестественные мужские потребности — и какое социальное неравенство, какое мещанство нравов и правил“... и т. д. („Голый год“.)

Кто это говорит, Глеб или автор — Пильняк?

„— Нет, погодите. Когда в Лондоне было проведено электричество, завоевание цивилизации и машины, — тысяча лондонских фонарщиков, диккенсовских фонарщиков, осталась без труда, была выброшена умереть... Вы слышали о предстательной железе в человеческом организме?... („Машины и волки“.)

Кто это говорит, Андрей Лебедуха, сын Кузьмы Козаурова или автор — Пильняк?

А „простой народ“ говорит официальным в литературе языком:

„Глазыньки мои отдайте, глазыньки мои острые“... „И ист и ист, все сметану, да масло, да яйца, — прямо господская жизнь“... „Крупы привез грешеной, отродясь не видала, у нас не сеют“... „Ляса теперь наши, жалам их по закону разделить по душам“... („Мать-сыра-земля“.)

Конечно, и здесь говорит автор, с литературной — столетней — сноровкой изменивший голос.

Подлинный же герой у Пильняка — и то отчасти герой — сам автор-резонер. У Пильняка несомненная тенденция превращать вещи в авторский монолог.

Он не только не дает говорить героям, но и не дает им действовать, вернее заставляет их действовать где-то за сценой, преподнося читателям многочисленные письма и дневники своих персонажей, из которых читатель и узнает — в опосредствованной форме, post factum, все касающееся этих персонажей. Часто не только разговоры, но и письма и дневники — лишь слегка замаскированный монолог автора. Не трудно было бы показать не только языковое и стилистическое тождество высказываний героев и автора, но и смысловое, тематическое: та же лирика, то же чувство эпохи и жизни, та же историософия.

Впрочем, письма и дневники несут и другую функцию, функцию документов.

III

Пильняк — самый рационалистический писатель нашего времени (в роде Мережковского или Леонида Андреева). При его писательском методе это приводит к тому, что темы его (их немного) живут н а д произведениями, которые служат частными иллюстрациями. Такая тематически - обнаженная литература всегда бывает самой условной, самой „литературной“ литературой (если не перестает быть вовсе литературой).

Эта условность, „литературность“, проистекает из непрестанного ощущения авторской воли, авторской руки, которая слишком легко и свободно уводит читателя в литературный паноптикум (нечто очень похожее про-

исходит и в сюжетно-обнаженной литературеь- А Пильняк, к тому же, неизменно оглядываяс), на литературу, толкает на нее — разными способами — читателя. Он обнажает свое писательское лицо и свое ремесло:

„Триптих третий (материал в сущности)“... „Слова, автору, мне—как монета нумизмату“... „Здесь я кончаю свой рассказ“... „Я—Пильняк, кончаю повесть“. „Не существовавший разговор“ (это заглавие, разговор же дан в скобках)... „Вот еще описание Москвы, другое, нужное повести“... „Не именами красить повести,—пусть „за-правдашная ложь“... и т. п.

Он сам в предисловии к книге „Машины и волки“—исповедуется, как писатель, рассказывает, как он пишет и указывает свои традиции: „я вышел из Белого и Бунина“.

Он отсылает к другим писателям, тут же приводя из них длиннейшие цитаты.

Он разговаривает с читателем через литературу (литературные ассоциации необходимы):

„Рассветы и дни были такие, что можно было второй раз написать „Барышню Крестьянку“...

...„Записки охотника“ надо было бы написать наново“... „Такая бодрая, черствая, холодная тишина над землей, — такая красота. Помните у Толстого в „Войне и мире“. („Отрывки из дневника“ „Писатели об искусстве и о себе“, 1924 г.)

Или:

„А здесь у камина Иннокентием Анненск и утверждался Лермонтов“... („Третья столица“.)

И любопытно именно то, что для Пильняка важны не какие-либо определенные литературные ассоциации, а любые, литературная атмо-

сфера вообще. Характерна его литературная „терпимость“:

...„Многие многое делают лучше меня, и я считаю себя вправе брать это лучшее или такое, что я могу сделать лучше. Мне не очень важно, что останется от меня“... („Машины и волки“.)

Другой писатель (и в другое время) непременно бы написал: „я делаю может быть и худо, да свое дело так, как его никто другой не делает. Может быть, кое-что останется и от меня“.

Такая „терпимость“ в высшей степени знаменательна у писателя эпохи кризиса, отсутствия школ и борьбы, когда прозаические стили и жанры почти не диференцируются, когда все единое на потребу—и Бабель, и Гладков, и Эренбург, и Лавренев (я не говорю об идеологии); когда проза вообще „разложена“.

Подчеркнутая литературность, композиция, где в центре автор, рассуждающий или декламирующий, рассуждениями и декламацией собирающий „расшитые“ куски повествования, тематический символизм, все это не спасает литературы.

Но у Пильняка есть еще другая—параллельная—линия, это—установка на документ и на фактический материал.

Эта установка привела к забавным утверждениям критики, что Пильняк писатель-реалист и даже бытописатель (это не помешало другим критикам, с таким же успехом, объявить его—романтиком).

Ориентация на документ и фактический материал (к ней все более склоняется Пильняк) призвана производить сильное отклоняющее,

уводящее от литературы действие. Ориентация эта—прививка, которой охотно страховала свое существование литература нашего времени (и страхует сейчас, особенно успешно фактическим материалом прошлого—историей. Примеры у всех на виду). Установка на факты исторические или современные, есть установка на иллюзию вне литературной реальности, которая часто бывает нужна литературе. „Фактическая" литература, ничего общего не имеющая с так называемым „реализмом", имеет свой смысл и свою судьбу.

В эпоху, когда дневник и биографическая статья ощущаются литературой, а повести не читаются, на фактическом материале, на интересе к нему, может держаться литературное произведение. (Таков, например, роман „В тупике" Вересаева, построенный на публицистике и другие вещи.)

Установка на документ и фактический материал вообще контрастирует с установкой на литературность. Игра на этом контрасте обостряет восприятие, толкает от автора и к автору.

Пользуется Пильняк такой установкой очень широко. Такие вещи, как „Заволочье", „Английские рассказы", „Рассказ о ключах и глине" и другие, держатся на интересе к материалу, поданному очень обнаженно. Материал этот экзотичен: история полярной экспедиции, заграничные впечатления, Лондон, Палестина, Босфор. Обычно фактический материал фигурирует, как документы. Документы апеллируют к „действительности", к быту, к газете, к протоколу (к которому документы прикладываются).

„Протокольность“ же одно из сильнейших литературных средств. „Протокольностью“ может быть мотивирована любая конструкция с точки зрения объема повествования, хода его развития, последовательности и т. п. Ведь в протоколе сообщается только установленное, только достоверное. „Домышлять“ предоставляется читателю протокола. Протокол состоит из параграфов (частей), связь между которыми вовсе не обязательна. Поэтому „протокольностью“ легко мотивировать „куски“.

Простейший случай пользования документом—это сообщение безграмотных надписей и вывесок, курьезных (с бытовой и стилистической точки зрения) объявлений, отношений, протоколов, названий книг, записок, памяток и т. п. Их роль—одновременно—и апелляция к быту („действительности“) и стилистическая (преимущественно контрастная, часто комическая).

Сгущаясь, документный элемент приобретает у Пильняка конструктивное значение. На документах строятся, „документальностью“ держатся целые произведения. При этом, само собой разумеется, неважно, подлинный ли это материал или вымышленный, фиктивный. Важна лишь установка на ощущение его подлинности, ибо „подлинность“ делает материал экзотическим. Эта установка сообщает ему именно литературную остроту. Документы, „вещественные доказательства“, обычно принимают форму записей, записок, писем и дневников персонажей. Автор же принимает на себя обязанности протоколиста и комментатора, преподносящего в о р о х документов („куски“), снабженных при-

мечаниями и разъяснениями, вводными и заключительными.

Это обнажено в книге „Машины и волки“: „И не он, в сущности (т. е. не Иван Александрович Непомнящий) герой повести, а его „Книга живота моего, Непомнящего“, его записи и статистические выкладки“. Автор или прямо цитирует документы или подвергает обработке, оговариваясь в примечаниях. „Отрывок о мужиках написан по данным статистика Ивана Александровича Непомнящего“.

Здесь ссылка на документ, на материал, как на источник. Сравнить в рассказе „Три брата“: „Остальное я предлагаю читателю узнать у историков. Вот адреса: „Село Екатериненштадт или Баронск Самарской губернии“... Там же дана ориентация на фактический материал авторской биографии (известной читателю): „Это было в Можайске, где отец был врачем“... и т. д.

Автор с добросовестностью исследователя, в случаях, когда нельзя привести документ полностью, знакомит с ним по образцам (в примечаниях): „Вот примерные записи „Книги живота моего“ („Машины и волки“). Он комбинирует и сопоставляет материалы „для выяснения истины“ (опять таки в примечаниях, в выносках). „Эти подчеркнутые слова—„какая тишина“—необходимо сопоставить с отрывком из письма Андрея Кузьмича Лебедухи, рабочего Коломзавода,—письма, написанного сейчас же по приезде Лебедухи из ссылки в 1917 году“— и приводится отрывок из письма (там же).

Автор — комментариями — помогает разобраться в „обстоятельствах“, могущих объяс-

нить и осмыслить документ. В скобках: „Это письмо Юрия Георгиевича Росчиславского (и письмо ниженаписанное) пришло к брату инженеру Андрею в Коломну на завод в дни и при обстоятельствах, описанных в повести на страницах 80-х“. Или: „Смотри примечание на стр. 20 о возникновении Коломзавода, о песнях о зем и о гольтепе“. (Там же.) Здесь точная ссылка на страницы „повести“ имитирует ссылку исследователя на определенные места своего исследования.

Но автор Пильняк часто избегает говорить от себя, предпочитая цитировать по возможности „солидные“ и „беспристрастные“ документы. „В черновике Акта по осмотру коммуны „Крестьянин“ рукою Ивана Терентьева было записано“... Приводится запись и затем в скобках: „Протокол сохранен Иваном Александровичем Непомнящим“. Здесь подчеркнута точность в описании документа („в черновике“... „рукою Ивана Терентьева“) и указана судьба документа (источник, которым воспользовался автор).

Документы приводятся с сохранением „подлинного“ языка и стиля, даже графической формы.

Документы живут самостоятельной жизнью, любой из них может быть вынут из обширного авторского комментария, как из папки архивного „дела“. Они могут быть перетасованы и снабжены другим комментарием. Интерес к ним от этого ничуть не уменьшится. Они, ведь, как и фигуры героев, иллюстрируют тему. Но они призваны опровергнуть литературность и тем самым возбудить литературный интерес.

Итак, лицо автора колеблется: с одной стороны выступает лирик, философ, публицист, с другой — комментатор, биограф, историк. (Кстати, историзм Пильняка — я имею в виду не только „Рассказ о Петре“ или „Санкт-Питер-Бурх“, но и историю города в „Голом годе“, и историю дома в „Третьей столице“— „историзм“ этот так же условен, как и символизм его; более того, историзм как раз и призван служить попыткам создания второго плана.)

Проза с почти нейтральной конструкцией, примитивным сюжетом и „алгебраическими“ героями может цементироваться, держаться ощущением единства авторского лица. Этого единства нет в вещах Пильняка, не смотря на то, что автор в них чувствуется и заявляет о себе автобиографическими местами (в „Третьей столице“, в рассказе „Три брата“), не смотря на тематический курсив, которым отмечена почти каждая страница.

В вещах Пильняка есть автор, но нет авторской личности, как личности литературной, как героя. И не только потому, что антипсихологическое направление прозы последнего периода, сказавшееся и у Пильняка, мешает созданию авторского образа: решающей причиной послужила непрерывная смена стилистических масок, укрывших литературное авторское лицо.

IV

Проза последнего десятилетия характеризируется прежде всего исканием стиля и языка.

Столь существенные в иные эпохи вопросы, как проблема жанра, или героя или сюжетного

построения,—в этот период были отодвинуты на задний план упорными стилистическими штудиями. Это была именно голая стилистическая работа, ибо она почти не приоткрывала выхода к новым жанровым и сюжетным возможностям. И достаточно беглого взгляда на состояние русской прозы предыдущего периода, чтобы понять смысл и закономерность этих исканий.

После Льва Толстого, который был последним представителем монументальной формы, так называемого реалистического психологического романа, и А. Чехова, доведшего до виртуозности разработку новеллы психологического типа, оказались исчерпанными эти прозаические формы и вся словесная культура, на которой они вырастали.

Бесчисленные сборники „Знание" плодили бесчисленную „знаньевскую" эпигонскую литературу „бытовиков" и „реалистов". Проза начала XX века живет, главным образом, в альманахах и журналах. Филиалы знаньевской литературы — журналы „Вестник Европы", „Мир Божий", потом „Русское Богатство",— все это единый лагерь литературных реакционеров. Это была в высшей степени „мирная" литература, появившаяся как-то незаметно из толщи литературных традиций прошлого века. Она ни с кем не боролась, потому что ни от чего не отталкивалась и никаких новых позиций не утверждала. Позднее „Знание" выступило под псевдонимом „Земля".

Но уже ранний Горький своей романтикой (в сюжете и в стиле) и экзотикой завоевывает шумный успех. А позднее Л. Андреев пожинает лавры благодаря символике своих тем,

а главным образом благодаря патетическому, напряженному голосу.

Однако патетика и символика Андреева повисали в воздухе вследствие бедности языка и пользования стилевыми трафаретами. (Отсюда Толстовско:е „Он пугает, а мне не страшно“).

Иван Бунин ведет упорную стилистическую работу, нащупывая почву в разных направлениях („Велга“, „Храм солнца“, „Ночной разговор“ и т. д.).

Но решительную ломку прозы ведут символисты и примкнувшие к ним (особенно энергично с 7—10 года): А. Белый, Брюсов, Ремизов, Сологуб, С. Ауслендер, М. Кузмин и др. с разных сторон, идя от стиха, от стилизации, от фольклора, от иностранного материала, настойчиво ищут новых путей. Они обновляют словарь, ломают синтаксис, ритмизуют прозу и сменяют тематику.

Перенеся центр тяжести на ощущение стиля, они депсихологизуют прозу, подчиняя сюжетное движение прихотливой игре стилистически-контрастными планами, описательными подробностями, пейзажными и лирическими отступлениями. Обострив ощущение прозаического языка и с иля, символисты резко оттолкнулись от „бытовизма“ и знаньевской „тенденции“, от сглаженного повествования и инертного описания. На сцену появляется автор, его лирическое или философское лицо, либо лицо рассказчика.

Ими создана новая прозаическая культура, в корне враждебная предыдущей.

Следующая, уже революционная, эпоха была поставлена перед необходимостью считаться,

так или иначе, с переворотом в прозе, произведенным книгами и журналами символистов. Кое-кто из новых прозаиков пошел в обход прозы символистов (Зощенко, Слонимский, Каверин, Эренбург) [1]. Другие же — их большинство — пошли по линии использования различнейших элементов предыдущей культуры.

Синтаксис, ритмика, диалектизмы, стилизация, физиологический натурализм и снижающие подробности в описаниях, „высокая“ декламация, сказ, негибкий депсихологизованный герой, цитация, даже графические приемы, — все это, в том или ином соотношении, легло в основу современной прозы. Влияние Белого и Ремизова оказалось для современной прозы решающим. Это было влияние не их системы, а отдельных элементов системы, по разному вошедших в современную прозу и по разному гипертрофированных. Но современная проза не сумела перестройкой этих элементов создать новой прозаической культуры, обладающей непроницаемостью и достаточной силой сопротивления. Наследство оказалось не по плечам современной литературе.

Исканием путей к самоопределению — вот чем явились стилистические штудии и прочие эксперименты. Может показаться, что эта работа аналогична стилистической работе, проделанной некогда символистами. Но глубокая разница заключается в том, что последние ломали старую прозу, чтобы создать свою собственную, враждебную старой (проза символистов вызвала критическую бурю). И

[1] Не считая эпизодического „Курбова“.

работа символистов имела ощутительный, двигающий литературу, результат. Литература была преобразована. Проза же последнего десятилетия жила в значительной мере перекличкой элементов непреодоленного наследства прошедших литературных эпох, главным образом эпохи символизма.

Два обстоятельства наиболее характерны для современного состояния прозы.

Во первых, лихорадочные метания в разные стороны, чудовищная амплитуда качаний в поисках стиля, стремление вобрать в себя элементы различнейших стилистических культур, чтобы потом смешать их воедино и найти наконец, свое лицо. Леонид Леонов — автор „Туатамура", „Петушихинского пролома", „Барсуков". К. Федин — автор романа „Города и годы", „Наровчатской хроники", „Анны Тимофеевны". Вс. Иванов — „Экзотических рассказов" и „Ночи". Замятин — „Островитян", „Рассказа о самом главном" и „Блохи". Эренбург — „Курбова" и „Треста Д. Е." и т. д.

Во вторых, поразительная несопротивляемость и нежизнеспособность вещей. Их литературная жизнь исчисляется, в лучшем случае, немногими месяцами. Из под пера автора они выходят неживыми, устаревшими, и тотчас же становятся достоянием архива историка литературы.

В вещах Пильняка прихотливая смена стилистических масок, стилистических категорий выявлена с максимальным — даже для нашей прозы — обнажением. Она служит в то же время и своеобразным конструктивным началом. Взаимодействием различнейших стилистических

пластов, острыми контрастными столкновениями их — достигается известное равновесие вещей, каждую минуту готовых распасться на элементы. Этот конструктивный принцип, наиболее ярко выраженный у Пильняка — типичнейшего прозаика нашего времени — использован широко и другими писателями. На взаимодействии контрастных стилистических пластов построен роман К. Федина „Города и годы“, „Письма не о любви“ и др. вещи В. Шкловского, „Хулио Хуренито“ Эренбурга и пр.

Трудно исчислить многообразие стилистических категорий, использованных Пильняком. Словарь и стиль Петровского времени, знак стилистической манеры древней летописи, стиль поваренной книги, официальных реляций, свод законов, отчетов, ведомостей, протоколов, отношений, писем, записок, дневников, объявлений, научных наблюдений. И кроме того: стиль фельетонный, статейный и ораторский, наконец — стиль И. Бунина, А. Ремизова, Вс. Иванова.

Элементы этих стилистических категорий даны в их наиболее резких, тенденциозно-сгущенных цитатных формах. Здесь документы пригодились в качестве простейшей мотивировки. Без такой мотивировки понадобилась бы сложнейшая работа по ассимиляции, переработке всех этих готовых стилистических кусков.

Благодаря игре стилистическими планами Пильняк избежал необходимости создать определенный повествовательный стиль. Проблему повествования Пильняк обошел. Он заменил ее своеобразным описательным протоко-

лизмом, построенным на принципе перечисления и окрашенным густым эмоциональным тоном.

Эти перечисления, нагнетаемые в длиннейших периодах (открытых конструкциях), управляются лишь вольным течением ассоциаций, рождаемых темой. Множественностью и теснотою перечислений, упирающихся в стилистическую бесконечность, повторениями слов и фраз, подхватывающими новую описательную волну и громоздящими период на период, — создается некоторая иллюзия повествовательного движения. Отвлекаясь от этой иллюзии, мы можем констатировать статическую неподвижность, не только повествовательную, но и чисто описательную. Точнее говоря, здесь имеет место короткое движение по кругу. Движение возвращается вспять, чтобы снова начаться в исходной неподвижной тематической точке.

Так построены отдельные куски вещей и целые вещи, в которых отчетливо прощупывается несколько тематических точек, вокруг которых плетется стилистическая вязь.

Примитивность повествовательного и описательного движения, проистекающая, как всегда, из примитивной динамики стиля, заставляет искать путей к осложнению стиля. Так появляются скобки и тире. Они внедряют в повествовательную и описательную ткань тормозящие и отклоняющие подробности, „примечания“, аналогии, сравнения.

Так появляются и повторяющиеся стилистические формулы, как бы тематические вехи, регистрирующие движение. Чем чаще они мелькают, тем быстрее кажется движение.

„В пятый год — он спутал числа и сроки, он увидел метель над Россией, хотя видел весну, цветущие лимоны. Как зуб из гнилой челюсти — самое вкусное яблоко это то, которое с пятнышком, метельным январем, где-то в Ямбурге, на границе РСФСР, когда весь мир ощетинился злою собакой на большевистскую Россию, и отметывалась Россия от мира горящими поленьями, как у Мельникова-Печерского — золотоискатели — ночью в лесу — от волков, — его, Емельяна, выкинуло из пределов РСФСР.: в ощетиненный мир, в фанерные границы батавских слезок Эстии, Литвы, Латвии, Польши, в спокойствие международных вагонов, неторопных станций, киркочных, ратушных, замочных городов. — Над Россией мели метели, заносили заносы, — в Германии небо было бледное, как немецкая романтика, и снег уже стаял, в Тироле надо было снять пальто, в Италии цвели лимоны. — В России мели метели и осталась малица, над Россией выли белые снега и черные ветры, снег крутился до неба, в небо выл — здесь столики кафэ давно были вынесены под каштаны, блестели солнце, море, асфальт, цилиндры, лаковые ботинки, белье, улыбки, повозки цветов на перекрестках. — В России мели метели и осталась малица. Неаполь — сверху, с гор, от пиний — гудел необыкновенной музыкой, единственной в мире, вечностью в небо, в море, в Везувий. — В России мели метели, — и в марте перед апрелем, — встретила вновь Россия — Емельяна — под Себежем, снегом, метелями, ветрами, снег колол гололедицей, последней злой, перед Благовещеньем. Зубу, вырванному из челюсти, — не стать снова в челюсть. Емельян Емельянович Разин — все спутал, все съехало, — но метели — остались, в метели в тот час, когда расцветали лимоны“... и т. д. („Третья столица“, „Круг“ № 1).

Но этому методу неконкретного суммарного эмоционального описания, который является как бы импрессионистически - написанным фоном, противостоит другой стилистический метод протокольно-анкетных регистраций.

Первый стилистический метод обнаруживает лицо автора—резонера и лирика. Второй (поскольку он не мотивирован документом) — автора—комментатора, регистратора и „натуралиста".

„Емельян Емельянович Разин, русский кандидат филологических наук, секретарь уотнаробраза". „Мистер Роберт Смит, англичанин, шотландец". („Третья столица".)

„В колонии для психиатрических больных или попросту на сумасшедшей даче было сто тринадцать больных, был, конечно, медицинский персонал, сторожей было четыре человека. Точно установить причины драки между сумасшедшими возможности не было. Вечером был обход врача. Двери заперли на ночь. В коридоре остались сторож и сиделка, сторож вскоре заснул, сиделка вышла на крыльцо, к ней пришел знакомый"... — и т. д. („Машины и волки".)

Здесь стиль протокола или газетной реляции (из отдела происшествий). Исчезли периоды, повторения, контрасты, аналогии. Изменилось отношение к слову. Слово приобрело предметно-конкретный смысл. Удельный вес каждого слова реально определился. Слово перестало быть суммарным эмоциональным знаком. Изменилась интонация. Сравнить:

„Приходил час военного положения. И когда он пришел, — военного положения час, — тогда „Венеция" уже опустела" и т. п. („Голый год".)

А вот стиль биографической заметки (из биографического или энциклопедического словаря):

„Отец Росчиславских, Георгий Юрьевич, был инженером путейцем, в молодости на изысканиях много исходил он по юго-востоку России. Потом он председательствовал в Зарайской управе и жил у себя в усадьбе на Росчисловых горах. Умер он в 1905 г."... („Машины и волки".)

Вещи Пильняка живут разнохарактерной стилевой инструментовкой. Для „съемки“ отдельных эпизодов — сюжетных „кусков“ — он как бы строит особые словесные павильоны. При этом важна не оригинальность, не новизна павильона, а характерная типичность обстановки. Здесь то и пригодилось все многообразие стилевого материала, набранного отовсюду, литературного и внелитературного.

Существование же „кусков“ осмысляется стремлением одну и ту же тему, застывшую в инертных сюжетных положениях, инструментовать по разному, показать ее в различных стилевых ракурсах.

> — „Дон, дон, дон! — в заводь болотную упали курантов три четверти. По городу ползли туманы, над городом ползла луна, полная круглая, влажная как страсть, — позеленели туманы, сквозь туманы в вышине едва приметны были звезды старого серебра, испепеленные зноем“. („Голый год“.)

Это поэтический реквизит. Это один стилистический ключ.

А вот другой, полярный первому:

> „Воздух в теплушке изгажен человеческими желудками и махоркой... В теплушке темно, двери и люки закрыты. В теплушке холодно, в щели дует ветер. Кто то хрипит, кто то чешется, теплушка скрипит, как старый рыдван. Двигаться в теплушке нельзя, ибо ноги одного лежат на груди другого, а третий заснул над ними и его ноги стали у шеи первого... Человек, у которого, должно быть, изъедены легкие, инстинктивно жмется к двери, и около него, отодвинув дверь, мужчины и женщины, отправляют свои естественные потребности, свисая над ползущими шпалами или приседая“... („Голый год“.)

Здесь „девятнадцатый год“ инструментован подробностями „низкой“ натуры“. И вся

тема революции у Пильняка инструментуется, между прочим, „физиологическим“ стилем („пахнет половыми органами“). Другие ракурсы этой темы также очевидны. (Завод в „Машинах и волках“, героические кожаные куртки в „Голом годе“, метели в разных произведениях и т. д.)

Стилевыми инструментовками темы достигается ощущение движения и кажущейся многопланности повествования, повествовательной сложности.

Игра инструментовками неожиданно пригодилась Пильняку и для того, чтобы водить за нос критику, стремящуюся разрешить вопрос, какая именно из противоречивых инструментовок темы вскрывает подлинные воззрения автора. Разные критики — благожелательные и враждебные Пильняку — приходят к различным выводам на этот счет и всякий раз с достаточными на то основаниями с их субъективной, конечно, точки зрения.

Фиксация обстановки, в которой будет двигаться тема, дается — часто — ремарочным стилем, как бы вводящими замечаниями, живущими автономно, как „павильоны“.

> „Над городом метель. В публичном доме тепло... две девушки и два русских офицера разделись донага и танцуют голые ту-стэп: голые женщины всегда кажутся коротконогими, мужчины костлявы. Музыки нет, другие сидят за ликером и пивом... Час уже глубок, много за полночь. — Иногда, по каменной лестнице в стене, парами уходят наверх. Поэт на столе читает стихи“. („Третья столица“.)

Пятисотлетняя история публичного дома, о которой сообщает Пильняк, есть и история

„павильона“, т. е. своеобразный метод инструментовки. „Павильон“ развернут не только в пространстве, но и во времени. Таким „павильоном“, движущимся во времени, является и история города Ордынина в „Голом годе“. Четырехмерность обстановки характерна для Пильняка.

Конкретность обстановки не всегда нужна. Несложный сюжетный схематизм требует условных обобщенных ремарок, возможно более широких и просторных. Застывая в стилистические формулы, они используются, по мере надобности, путем передвижки, и служат сигналом определенной инструментовки.

„Серою нечистою мутью зачинался рассвет. На рассвете заиграл на рожке пастух скорбно и тихо, как пермский северный рассвет“.

„Нечистою мутью зачинался рассвет“...

„Серою нечистою мутью начинался рассвет“...

„Серою нечистою мутью зачинался рассвет, и ползли по улице серые туманы. На рассвете в тумане заиграл пастух“... и т. д.

Таковы же закаты, метели, „полынная горечь“ и т. п.

Неконкретная обобщенная обстановка („Места действия нет. Россия, Европа, мир...“), вмещающая широчайший круг ассоциаций, рождаемых темой, перестает быть только обстановкой. Она заступает место повествования. Повествование же становится аксессуаром обстановки.

Стилистические средства Пильняка приводят к тому, что движущаяся интенсивная обстановка (описательная масса) своим автономным бытием д о м и н и р у е т над мало подвижными

и разнородными элементами повествования. И, в частности, персонажи служат условными аксессуарами „павильона“.

„В Лондоне, Ливерпуле, Гавре, Марселе, Триесте, Копенгагене, Гамбурге и прочих портах портились в тот год корабли за бездействием и бестоварьем. В Лондоне, Ливерпуле, Гавре, Марселе, Триесте, Копенгагене, Гамбурге и прочих городах, на складах, в холодильниках“... и т. д.

Это европейский „павильон“, в котором англичанин Смит — аксессуар.

Условность и неконкретность обстановки, схематическая резкость ее, приводят к тому, что часто дается лишь самый общий знак обстановки — и только. Здесь ремарочный стиль достигает предельной лапидарности. Приоткрывается возможность любой обстановки, любого подходящего литературного описания, которое не дано, а задано. Здесь Пильняк оперирует мнимой обстановкой (как мнимыми героями и „кажущимся“ повествованием).

„Зима. Декабрь. Святки. Делянка“.

„Голые годы. Мрак. Ночь. Осень. Луна ползет медленно, зеленая“.

„Ночь. Мороз. Зима“.

„Ночь. Мрак. Черный ворон“ и т. п.

Таким образом открывается простор для любых литературных ассоциаций. Приведенные цитаты можно было бы найти в записной книжке любого писателя, как предварительные заметки, наброски, план, конспект. Это „матерьял“. В прозе же Пильняка они живут в качестве „готовых“ описаний. Нужно по-

мнить, что вещи Пильняка по особому апеллируют к литературе, к литературному сознанию читателя. Все „павильоны“, все стилистические планы не только заданы Пильняку литературой. Они даны ему в готовом виде, так же как и контрастный принцип их соотносительности. Это принцип — „белого и черного“, света и тени, высокого и низкого эмоционального тона, „поэтической“ декламации и „натуральных“ подробностей, принцип резких переключений и столкновений.

Принцип контрастов сказался, в частности, в использовании документов. Частно-конкретный „бытовой“ смысл документа комментируется — при помощи контрастных стилистических средств — в направлении предельных тематических обобщений. Происходит восхождение документа на тематические и эмоциональные высоты. Обобщающий комментарий и частный документ меняются местами. Частное становится общим, а общее частным.

Документ перестает быть просто документом, обычная роль его в сюжетно-повествовательной прозе смещается: он становится средством инструментовки темы. Нет нужды приводить примеры.

Так завершается круг: документы, призванные как будто увести от литературы к внелитературной реальности, начинают играть резко-условную роль подчеркнутой литературности. Таково деформирующее действие конструктивных законов, управляющих прозой Пильняка.

V

Орнаментальная, обнаженно-сюжетная и протокольно-описательная проза с кукольными героями и тенденцией, пришитой к произведению белыми нитками, окончательно омертвела. Авторские наскоки, игра с повествованием и описанием, стилистические фиоритуры все это обессмыслилось и надоело, все это влилось в один поток с грандиозной волной откровенной и неприкрытой халтуры всех сортов.

Сюжетный схематизм, торжественная декламация, физиологическая грубость описаний, диалекты и жаргоны, все это стало легко, невесомо, — этим никого не удивишь.

С необычайной остротой встает проблема большого повествовательного стиля, обладающего достаточной силой сопротивления и непроницаемостью, стиля, открывающего возможность создания динамических сюжетных структур.

Не фабульная проблема, а конечно сюжетная, повествовательная, стоит сейчас перед прозой. Всякая же сюжетная проблема есть в то же время проблема стиля. Попытки разрешить сюжетные задачи без соответствующих стилевых предпосылок обречены на неудачу. Вся почти современная проза является разительным примером такой неудачи. Лишь некоторые писатели старшего поколения — А. Белый, Горький — обладающие соответствующей большой стилевой культурой, оказываются способными создавать органические по настоящему крупные вещи, делать большую литературу.

Явление большого стиля тесно связано — в психологическом плане — с эстетическим самоопределением творца, с рождением эстетической позиции, а следовательно „школы“, „направления“ и борьбы за художественные принципы. Современная проза беспринципна в художественном плане, отсюда изумительная терпимость писателей, а вслед за ними и критики, отсюда мирное сожительство, глубокий мир в литературе, который гораздо хуже доброй ссоры.

Последние два года знаменуют медленный поворот прозаической литературы на какие-то новые пути, в сторону от утомительных стилистических штудий. Наметились опыты, частью на историческом материале, ставящие целью по новому организовать повествование, вернуть ощущение сюжетной динамики и создать героя, обладающего если не „психологией“, то хотя бы собственной судьбой, не навязанной априорно автором.

Современной прозе придется пуститься в „поиски героя“. От героя „вообще“, условного героя-маски, будь то революционер, белогвардеец, бандит, обыватель, необходимо обратиться к созданию характеров, конкретно-индивидуальных человеческих черт.

Точно также нужно отказаться от повествовательного схематизма и суммарно-декоративного описания, чтобы раздвинуть повествовательную перспективу и создать функциональную соотносительность конкретно-описательного плана с этой перспективой.

Место априорной тенденциозности и выпяченной тематики должны занять „мысли“, фи-

лософичность, без авторского насилия проступающая из повествовательно - описательной ткани произведения, освобожденной от „декламаций“ и стилевой „трескотни“. Прозе нужно вернуть ощущение человека и вещи.

Попытки в этом направлении делаются.

Проза должна стать чреватой мыслями изнутри, для этого ей нужно стать просторной и непроницаемой, т. е. обладающей большим стилем.

В этом и во многих других отношениях, для новой прозы могут оказаться значительными такие опыты, как проза поэтов, идущих от большой стиховой культуры („Шум времени“ О. Мандельштама, „Детство Люверс“ Б. Пастернака“).

И Пильняк в последнее время не случайно обратился к путевым заметкам и воспоминаниям, к обнажению материала, к пограничным литературным жанрам. С этой позиции удобнее всего нащупать новые возможности для дальнейшего пути литературы.

Проза должна быть преобразована.

2/I 1927 г.

Г. ГОРБАЧЕВ

ТВОРЧЕСКИЕ ПУТИ
Б. ПИЛЬНЯКА

Русская проза в начале эпохи новой экономической политики развивалась (1922 — 23 г.г.) под знаком „Петербурга“ А. Белого и — отчасти — Ремизова и „Островитян“ Замятина. Однако, именно „Петербург“, эта высшая точка развития символизма в прозе, достигнутая в то время (эпоха войны), когда символизм в основной своей области, в поэзии, был разбит и вытеснен неприятелем с основных позиций, — „Петербург“ был, несомненно, основным определителем линии Пильняка, Малашкина, Лидина, Н. Никитина, С. Буданцева, — линии, по своему отразившейся и на „Завтра“ Либединского, и на А. Веселом, и С. Семенове, и на „Николае Курбове“ Эренбурга. Эта-то линия и главенствовала в прозе тех лет в союзе со своеобразно-близкой к ней, хотя и отличной очень значительно, тоже „орнаментальной“ прозой Вс. Иванова.

А. Белый, начиная со своих „Симфоний“, уже в течение более четверти века пытается произвести революцию в русской прозе, „подогнать“ русскую прозу под уровень насквозь пронизанной символами поэзии начала XX века, сделать ее такой же зыбко-неуравновешенной, намекающе-многосмысленной, эмоционально-туманной, как стихи Блока, Бальмонта, Соло-

губа, отражавшие неустойчивость, взволнованную пассивность, бесстержневую импрессионистическую „капризность“, живущего „от мига к мигу“, разорванного, раздираемого противоречиями эддического и философского сознания интеллигенции 90—900-х г.г. Но проза по многим причинам не могла вынести символической нагрузки, а для большинства стилистических новшеств Белого не было жизненных серьезных оснований или они исчерпались ко времени высшего достижения Белого, его действительно героической, но „Пирровой“ победы — появления „Петербурга“ (1916 г.).

Эта неудача не остановила ни Пильняка, ни большинства „попутчиков“ 1921 — 1923 г.г. от неумеренного и часто неумелого подражания стилю „Петербурга“. Но имевшая свои социальные причины „мода“ на орнаментальную прозу, оставив и свои хорошие результаты в технике наших беллетристов, проходит так же быстро, как она быстро и победоносно пришла.

В различных законченных и незаконченных прозаических произведениях, опубликованных в период между появлениями „Петербурга“ и „Москвы“ (1926 г.), А. Белый так далеко ушел по пути углубления своего мистицизма, разрыва перегородок между внутренним и внешним миром, воспроизведения мельчайших разорванных деталей смутных душевных переживаний, — что все эти повести и отрывки походят только на хаотический бред. Отступление от этой линии начал теперь и сам Белый. Последний роман А. Белого „Москва“ гораздо „собраннее“ по сравнению с „Петербургом“.

Одновременно с „учителем“ начинает отступление от манеры „Машин и волков“ и „ученик“ — Пильняк, давно уже потерявший не только центральное место в русской литературе, казавшееся в эпоху господства „Круга“ и „Кр. Нови“ ему принадлежащим, но и популярность. Популярность снова растет, но в центре весьма прочно окопались ныне другие.

Стилистически-композиционное и отчасти идейное влияние Белого в литературе 1922—23 г. г. сказалось гегемонией художественной манеры Пильняка, наиболее талантливого и характерного представителя бессюжетной „орнаментальной“ прозы, и в то же время идеологически — типичного „попутчика“, в том смысле, какой имело это слово в те годы, когда оно означало писателей непролетарских, с путанным мировоззрением, „принимавших“, „изображавших“ и одновременно искажавших революцию в художественном творчестве. „Пильняковщина“ заслуженно стала ходячим термином, означая ряд „формальных“ и идеологических особенностей литературных явлений.

Что такое „пильняковщина“ в области мастерства? Прежде всего — бессюжетность. Цельной, единой фабулы в произведениях Пильняка, до книги „Машины и волки“ включительно, обычно не было. Отрицание сюжетной установки и композиции доходит у него до того, что он печатает несвязанные единым действием „Материалы к роману“, обрывая их, ничем не окончив, кроме заявления о том, что он на основании таких-то действительных фактов хотел создать фабулу вещи. Пресловутый „Голый год“ это—соединенные чисто внешне отдельные

рассказы, значительная часть которых была уже помещена в сборнике Пильняка „Былье". Эти рассказы были там в отдельности столь же закончены, как и став главами романа.

„Машины и волки", завершение творческого пути Пильняка, 22—24 г.г., явно должны по замыслу автора представляться немотивированным, как бы случайным соединением лирических отрывков, статистических таблиц, документов, разговоров, положений, отдельных эпизодов, обрывающихся на развитии мысли или образа, повторяющихся, как-будто перемешанных сквернейшей версткой. „Герои" между собою не связаны сюжетно. Недаром и оглавление „Машин и волков" следующее: „Вступление. Раздел книги, вне плана повествования. Раздел книги основной, учин во хребте. Раздел книги фантастический, как реальность, пучин во учине. Часть книги последняя, без названия".

Пильняк, конечно, ученик не только А. Белого и Бунина, которых он сам называет, но и Ремизова и Замятина, а через них и Гоголя, Лескова, Достоевского.

Но несомненно, что ближе всего он по стилю и манере письма к А. Белому. Свободное обращение со „сказом" (не единый по манере сказ на всем протяжении повести, а беспрерывные переходы от одной манеры мыслить и говорить к другой) характерно для Белого и Пильняка. Синтаксис Пильняка, его бесконечные периоды со множеством придаточных и особенно вводных предложений, обилие незаконченных предложений (как будто нить мысли оборвалась), все это напомнает Белого. От Белого манера выделять некоторые места

повести набором не во всю ширину страницы (очень часто выделение не мотивировано). Несомненно обща и Белому и раннему Пильняку алогическая конструкция фраз и вообще несвязное строение речи с нарушением всех правил грамматики и логики. Но у Белого это встречается реже и преимущественно в плане пародии. У Пильняка — как правило и с бо̀льшей установкой на взволнованность и импрессионистически-намекающую речь. И в одной из своих последних повестей — „Иване Москве“, Пильняк заимствует, несколько „материализуя“ ее, манеру Белого изображать внутреннюю жизнь человеческого „духа“ и тела (в их связи), в плане как бы проэктирования на внешний мир органических и психических переживаний героя, их представления, как космических, или вообще грандиозных явлений.

Начав с изображения организма девушки из гостиницы в том грандиозном виде сложнейшего государства, как он рисовался должно быть хорошо знающему анатомию и физиологию, сходящему с ума Ивану Москве, Пильняк кончает картину этого бреда совсем „по-Беловски“: „Иван уже не знал, кто это государство — женщина ли сидящая перед ним, или он сам. Во мраке черепной коробки повисли сталактиты времени. Чердаками рухляди свалена была память: и во мраке черепной коробки было совершенно темно, совершенно, — черепная коробка разрасталась в невероятия“.

С Белым сближает Пильняка любовь к звуковым повторам, к развитию фразы и мысли по звуковым ассоциациям. Таково, напр., перечисление объяснений слова „Коломна“ в исто-

рии города Ростислава и погоста Расчислава там же.

К влиянию Белого относится и та черта творчества Пильняка, которую т. Воронский определяет как „разбросанность... смешение места и времени действия, неожиданность переходов от одного к другому". Это придает действию повестей оттенок свободы по отношению к пространству и времени, подобной свободе снов или бреда.

Апогея в стилизации бредовой разорванности речи достиг Пильняк в „Машинах и волках", книге, стиль и построение которой производит нарочито создаваемое, конечно, впечатление речи, освобожденной совершенно от пут единства сознания, свободно текущей под влиянием воспоминаний, переходов настроения, случайных ассоциаций. Общий принцип построения „Машин и волков" определен самим автором так: „Принцип расположения персонажей повести: принципов и систем может быть длинный ряд: не случайно эти слова: „принцип", „система" нерусского корня... и все же в идущей за сим повести твердого принципа расположения героев — нет, в виду технических трудностей. Принципы „единства" места, действия и ассоциации параллелей и антитез неминуемо будут играть роль хорошего режиссера". Все эти приемы построения повестей должны были показывать „разорванность сознания" и мотивироваться ею же. А эта „разорванность сознания" соответствовала мелкобуржуазно-интеллигентскому „мужиковствующему" восприятию революции в ее „военно-коммунистическом" периоде, как

хаотического всеобщего разрушения, обвала, сдвигов, „ветров“, „метелей“, „мужицкого бунта на манер Стеньки Разина“. Будучи идейно уже переходом к новой позиции „Машины и волки“ формально — высшее развитие „бредовой“, „стихийной“ манеры.

В чем же основные черты Пильняка, по крайней мере „раннего“, как художника, рассматриваемые вне зависимости от вопроса о влиянии на него Белого или других авторов?

Ходячим в среде широкого читателя ответом будет до сих пор: „трудность и непонятность“. Это конечно не ответ; но он имеет известное основание. Пильняк „труден“ не только по новизне своей манеры, — как мы видим, совсем не такой уже новой. Пильняк в сущности хотел быть „трудным“, не до конца „понятным“, как бы и самому себе показывать— „разорванность сознания“.

Проза Пильняка понятна, когда усвоена основная идея повести и когда становятся ясными все намеки и долженствующие иллюстрировать основную мысль, якобы беспорядочно нагроможденные, образы и цитаты. Но в чем же сила автора „Голого года“, сделавшая его гегемоном литературы на пару лет не только для писателей, но и для „квалифицированных“ читателей?

Для Пильняка характерна взволнованность, которою „заражает“ читателя беспорядочная, но яркая и вызывающая много ассоциаций речь его. Пильняк хорошо владеет приемом стилизации и умеет одним только характером языка и стиля передавать эпоху, среду и обстановку своих повествований.

Но слишком много вводится у Пильняка слов, ныне неупотребительных и современному читателю непонятных и вообще, в отличие от Бабеля и классиков, Пильняк вводит в свои произведения жаргон или язык прошлого в его сыром, а не художественно-сконцентрированном виде.

Неоднократно отмечалась любовь Пильняка к использованию „сырого материала". Он любит включать в свои повести множество отрывков документов, книг, надписей, подлинных или сочиненных, но выглядящих, как подлинные. Пильняк не даром признается, что он чрезвычайно любит „мелочи, которые собирает, как мед, для своих рассказов". Поэтому из чрезмерной любви к смешным выпискам, отрывкам из старых книг, оригинальным словечкам Пильняк иногда некстати их пускает вход, слишком перегружает ими свои рассказы, или делает отдельные места последних непонятными.

Типична для Пильняка манера давать не только географические, но и исторические „пейзажи", как фон для действия своих повестей: история города Ордынина в „Голом годе", история Китайской стены в „Санкт-Питер-Бурхе" и т. п.

Но линия творчества Пильняка 1922 — 24 гг. уперлась в тупик нарочито неоконченными (если вообще там можно различать концы и начала) „Материалами к роману" и кн гой „Машины и волки".

Дальше нельзя (читатель не „выдерживал") и не нужно (времена и психика читателя и установка писателя изменились) было итти прежним путем. Пильняк поворачивает в сторону новой

манеры письма, представляющей в известной мере возвращение к лирико-импрессионистическому, но еще не „бредовому“ и не „хаотическому“ творчеству писателя эпохи до „Голого года“. Фраза Пильняка, оставаясь усиленно-инверсированной, „вихляющей в стороны“ боковых смыслов и идей, никак не соответствуя синтаксическим правилам сложно-соподчиненных предложений, поражая очень произвольной пунктуацией, все более концентрируется вокруг единой мысли, эмоции, сложного образа. Лирика Пильняка наворачивается на стержень некоей единой или двойной, но ясно различимой темы. Появляется и некое единство фабулы и даже вырисовывается из тумана скелет сюжетного построения. Путь этот легко проследить от „Speranza“, „Заволочья“, „Расплеснутого времени“ к „Поокскому рассказу“ и „Ивану Москве“.

Еще встречаются в „Иване Москве“ такие фразы, как „...сказано в Евангелии о том, что Петр есть камень. Но Петр же есть и соль земли: Урал - камень“ — чистая игра на произвольно - выбранных ассоциациях по смежности. Но при всей своей сложности, рыхлости и неустойчивости прозрачна, „одноидейна“ такая, нынче для Пильняка более типичная фраза оттуда же: „Время застит“ — уральская пословица — и все-же видно через века, как просолились эти места Иваном Грозным, заселителем „Перми Великой — Чердыни“ (чердынцы называют себя чердаками), „именитыми людьми“ Строгановыми (дома от Строгановых, и соборы стоят и в Усолье, и в Соликамске, и в Усть-Сысольске), здесь памятно имя Ермака, поко-

рителя Сибири, подлинное имя которого — Василий Тимофеевич Аленин".

В большинстве же случаев фразы Пильняка нынче гораздо „проще", яснее, прямолинейнее. Во всяком случае, стиль нынешнего Пильняка нам, одолевшим худо ли хорошо ли „Машины и волки", кажется сглаженным, относительно-простым, легким. Может быть, впрочем, Пильняк сыграл здесь с нами шутку раввина из известного анекдота об еврее, задыхавшемся в своем домике, втащившем туда, по совету мудрого рабби овец, коз, кур, потом вернувшего их на двор и вздохнувшего свободно. Вполне соответствует этому собиранию стиля Пильняка и может быть объясняет его переход от „стихийного" понимания революции, от „мужиковства" к культу техники, машины к „струвизму".

Единство тем для лирика Пильняка дали те же два спасительных средства, которые спасли от бестемья (и безыдейности) многих попутчиков на переломе от „опьянения" хаотическим и „метельным" „мужицким" ликом революции к современному трезвому приятию советской действительности и к началу ориентации в новых борющихся в ней силах и тенденциях. Эти средства — туризм и репортаж. Пильняк путешествовал и писал лирические и философские публицистические воспоминания о путешествиях, о виденном и слышанном в связи с ними. Так возник лирический репортаж („Повесть о ключах из глины", „Китайская повесть", „Заволочье" и т. д.). Этот жанр популяризовал Н. Никитин в „Лирической земле", обнажив его сущность в заглавии

книги. От репортажа о путешествиях Пильняку было легко перейти к манере лирических исповедей о своих, преимущественно писательских переживаниях, к лирически-обрамленному изложению действительных или выдуманных, но поданных как действительно бывшие, случаях и эпизодах („Как создаются рассказы", история Крылова в „Китайской повести"). Отсюда же совершенно естественен выход к сюжетным повестям и рассказам.

Однако, сюжетное повествование и сейчас не дается Пильняку (или, может быть, он не хочет его „брать"). В полном смысле слова, сюжетной новеллой (хотя и лирической) является, может быть, лишь рассказ „Жулики", в котором есть и постепенное разворачивание действия и заполненные мотивированными отступлениями или описаниями „малых" событий промежутки между критическими моментами и подлинно-неожиданная развязка, по новому освещающая начальные моменты повествования. Большинство других повестей и рассказов Пильняка представляют собою: либо краткий пересказ большой фабулы, годной, как основа для целого романа, пересказ, перемежающийся лирическими отступлениями („Поокский рассказ", „Как создаются рассказы", „Сторона ненашинская"); либо лирические фрагменты, объединенные вокруг одного неразвернутого действенно эпизода, переживания, психологически бытового описания („Нерожденная повесть", „Старый дом", „Расплеснутое время", „Год их жизни", „Speranza"); либо — слабо сюжетно мотивированную, лирико-философскую „поэму в прозе", где фабула или переска-

зывается наскоро, как воспоминание о прошлом, конечные итоги которого заранее показаны („Без названья“, отчасти „Старый дом“), или же — где сюжет, хотя и достаточно строен и сложен, но дается в разделенных целыми морями лирики отдельных почти статически показанных критических моментах своих свершений, узнаваний и раскрытий тайны („Иван Москва“, отчасти „Грего Тримунтан“). Наиболее характерен „Иван Москва“, состоящий как бы из разорванных кусков самых решительных моментов „заснятой“ жизни „Ивана Москвы“, перемежающихся с лирикой и размышлениями на „боковые“ темы и сопровождаемых то науко- и философскиобразными размышлениями по поводу них, то лирически-окрашенным психологическим анализом переживаний героев в этих случаях. В фабулу повести поэтому „не верится“, сюжет, как таковой, почти не заинтересовывает. В плане чисто философских сближений и аналогий остается повесть „Жених во полуночи“, где развитие бедной фабулы занимает ничтожное место. Центр тяжести „Большого сердца“ слишком явно в социальном и национальном пафосно-развернутом конфликте и в психологически-бытовых характеристиках, а не в загнанном в самый конец сюжете. Намеки на построение авантюрного романа на экзотическом материале с таинственными исчезновениями монголов поваров и проводников сделаны так небрежно, что воспринимаются, почти, как пародия. В „Китайской повести“ Пильняк не отказывает себе в удовольствии поиграть, в „разоблачение“ сюжетного повествования,

на глазах читателя „сочиняя“ по кусочкам колониальный роман о любви к колонизаторше-англичанке китайца-революционера, казненного империалистами.

Пильняк остался лириком импрессионистом. Сюжетной прозы у него нет, как и не было. Но не только в этом отношении новый Пильняк напоминает прежнего. Стиль и композиция во многом до того сходны с прежней манерой, что авторство творца „Голого года“ и „Машин и волков“ легко узнается на каждой странице, тем более по началам и концам новых рассказов. Попрежнему обрамлены сентенциями и восклицаниями многие рассказы или главы повестей, попрежнему возводится в высокий план, в якобы некое обобщение самое порою обыкновенное событие торжественностью слов и строением фразы. Попрежнему рядом с этим высокое смешивается с низким пародированием специальных жаргонов (особенно бюрократического) или двусмысленностью или каламбурностью фраз: „однажды тень мумии возникла в милиционном отделении и погибла там в отделе записей актов гражданского состояния“, или (о той же мумии) — „все годы революции обнаженная трехтысячелетняя женщина, бывшая царица, ходила по рукам в Москве из дома в дом, нигде не оставаясь больше двух недель“. Как и прежде, герои Пильняка перечисляются так: „в Москве жили: люди страдания, радости, победы, отступления, любови плюс мумия“... трехтысячелетняя, обнаженная, коричневая, как иссохший ремень, бездомная, безордерная, та, которая через тысячелетья принесла непонят-

ную, прекрасную и лягушечью одновременно, обессиливающую улыбку. Попрежнему любит Пильняк и заумь и дает десятки слов словаря народа Коми, блатного языка и воспринятых, как иностранные, „республиканских слов“: „ПСУ, НТУ, ВСНХ, ПГУ, Промбюро, рабфак“.

Попрежнему эмоциально взволнован язык Пильняка и довольно примитивными, но действенными приемами заражает он этой своей взволнованностью и читателя. Приемы эти: подчеркивание эпитетов превосходными степенями, повторение навязываемых мыслей и должных поразить читателей понятий, парадоксальные сопоставления, изумленно - восторженное или испуганное указание на большие числа, знаменующие колоссальность явлений и — прежде всего — доверительно-интимные или взволнованно-восклицательные интонациив речи Пильняка. Попрежнему часты у Пильняка исключительные положения героев, сближения противоположных явлений, указания на ужасное или безобразное, или величественное, или нелепое. Для того, чтобы поразить до испуга себя и читателя, Пильняку все на потребу: от уверения, что будто бы „старик крупнейший, не только китайский, но и мировой ученый, служит в Пекинском музее сторожем за хлеб“, до рассказа о том, как именно (очень нелепо!) „из уважения к себе“ испражняется в своем салон-вагоне некий генерал Хуан-Сян-Ли.

Переходя к идеологической стороне творчества Пильняка, надо признать, что у Пильняка всегда чувствуется наличие некоей сознательно проводимой, — хотя далеко не всегда

ясно формулированной, — внушаемой читателю идеи, меняющейся и развивающейся в разные периоды творчества. Некая идея всегда „ставится“ им в рассказах и романах, как безусловно навязываемая жизнью, как роковое некое „быть или не быть“. В 22—23 гг. („Голый год“, „Иван да Марья“, „Третья столица“ и другие повести) идея это была — не новая, но ясная и отчетливая. Резко поставлена она в рассказе „Санкт-Питер-Бурх“.

„По Великой Европейской Российской равнине прекрасная прошла революция. Сказания русских сектантов сбылись — первый император Российской равнины основал себе парадиз на гиблых болотах — Санкт-Питер-Бурх, — последний император сдал императорский — гиблых болот — Санкт - Питер - Бурх — мужичьей Москве“...

Но послушаем еще архиепископа Сильвестра, как и его автор, весьма одобряющего большевиков за решительность и „кожаные куртки“, приемлющего революцию, не очень почтительно выражающегося о боге. Сильвестр говорит, что нет особой разницы для бегущей от всякой государственности мужицкой России между Питером и старою Москвою, между татарской и немецкой татарщинами; что народ всегда был язычником и теперь вновь вернется к язычеству, прикрываемому внешними покровами христианства уже столько веков. Революция, — это восстание исконного язычества, „дорюриковского“ еще, должно быть, уклада, деревенской, лесной и полевой жизни.

Завывание метелицы с исконно русскими ведьмами и лешими, богами первобытно-дикой

жизни это — постоянный, господствующий, все стихийно обвевающий, остранением и типографскими способами подчеркнутый припев „Голого года“, „Иван да Марьи“, „При дверях“. И то, что вой метелицы-ведьмы складывается в советские слова, это и есть доказательство органического синтеза революции и лесной России.

Первобытная Россия, в ее исконных обрядах, в ее зверином быте, торжествует в „Голом годе“. Это не только рассуждения героев, а художественная символика всего романа. Для Пильняка в „Голом годе“ важно не противопоставление: большевики и не большевики, а противопоставление: город и деревня. Мужики говорят в 1918 г.: „города-де издыхают, бывшатся потому народный бунт, жить-де надо по-старому: не было городов и не надо“ („Былье“).

Из города на Русь прет — тот Китай — Небесная империя — смерть, что столь же часто, как и вой метели, поминается в „Голом годе“, тот призрак запустения, который остановили у Таежева негородские, — лесами, горами, на заводе своем окруженные, — большевики.

Мужик, подобный по Пильняку зверю, это и есть в то же время народ богоносец, а бог его — исконный леший, воющий ныне „Гвиуу“. Вся художественная символика первых повестей и романов Пильняка говорит: гибнут города и искусственные городские дела и городские люди, буржуа, дворяне, бюрократы, интеллигенты, городские большевики.

Здоровые люди из городских идут в деревню, как Ирина, как превращающийся в му-

жика сын писателя из „Иван да Марьи“. Рабочие у раннего Пильняка почти не поминаются, или они — вне городов, на заброшенном в лесу и полях заводе, за тысячу верст от Москвы, и сливаются с мужицкой массой.

Иногда Пильняку начинало казаться, что и Европа возвращается в первобытный хаос: „древнюю эллинскую культуру уничтожила, — европейская, чтоб погибнуть потом самой — Метель“ („Третья столица“).

Мелкий буржуа нутром очень хитер, знает, где зимуют раки буржуазного возрождения, хотя разум его и шатается по анархо-славянофильским дорожкам, искренно убежденный, что за войну нужно вбить осиновый кол буржуазной культуре.

Отсюда указанное т. Троцким „мужиковство“ интеллигентов-писателей, прячущихся за мелкобуржуазным индивидуалистом мужиком от подчинения пролетарской гегемонии и руководству. Пильняк до 1924 г. типичнейший из мужиковствующих писателей.

Каково же основное материальное содержание творчества Пильняка 1922—23 гг., те углы жизни, которые он преимущественно изображал?

Пильняк любит порой вспоминать свое детство и детство это — типичное уездно-интеллигентское. Таковы автобиографические отрывки из „Третьей столицы“ и подобные места в повести „Три брата“.

Крайне характерно заявление Пильняка: „дом с главной аллеей утверждал мне подлинность Тургенева, верилось в тургеневскую девушку, которая сейчас выйдет с террасы“,

Не даром русское, уездное настроение так задушевно передается в рефренах „Третьей столицы“.

Б. Пильняк начал, как бытописатель русского уездного города, с его тоскующей, развратничающей, тихо догорающей в нелепой жизни, немного резонерствующей интеллигенцией (рассказ „Первый снег“ в сборнике 1-м „Северных дней“; несомненно, давно написанные „Простые рассказы“; большинство дореволюционных рассказов из сборника „Смертельное манит“). По форме и содержанию это четкая линия преемственности — Чехов — Б. Зайцев. Любовно касался Пильняк и русской вымирающей в тоске дворянской усадьбы (сперва в тонах Бунина). Город у Пильняка и в 1922—23 гг. — уездный. И видел он там ту же интеллигенцию, и та же она осталась, только процесс вымирания и разложения пошел быстрее.

Кроме этих, действительно разлагающихся и умирающих людей, Пильняк видел в городе и вокруг него „рвачей“ разжиревших, приспособившихся около революции. В условиях революции быстро пошло разложение дворянства, и это разложение нам дал Пильняк в главах о доме Ордыниных в „Голом годе“ и в рассказе „Наследники“.

Вот и все то, что видел Пильняк в недеревенской Руси до „Машин и волков“. Правда, в „Голом годе“ дано обещание посвятить поэму большевикам, „кожаным курткам“, „из русской корявой народности лучшему отбору“. Но никакой поэмы не дано, а дан газетный фельетон без образов о спасении большевиками поги-

бавшего завода, два фельетонных наброска по 10 строк о большевистских разговорах, да иконописный большевик Архип Архипов, взятый напрокат из фельетона или из некролога. Остальные большевики у Пильняка либо шкурники, либо интеллигенты путаники.

Пильняк, глядя на революцию, становится слеп на левый глаз: революционеров в ней не видит, а видит только пыль, взметанную революцией, да ломаемую ею гниль. Да и в любимой им деревне Пильняк видит только волков, языческие обычаи, звериный быт, „власть земли“, ненависть к городам и чугункам. Изображение деревни у Пильняка по односторонности своей не ближе, пожалуй, к полной правде, а именно правде развития растущей культурно деревни, чем „Деревня“ отчаявшегося помещика Бунина.

Пильняк сам определил свое отношение к русской революции, как крайне путанное и в сущности более эмоциональное и эстетическое, чем разумное. Но окажется, что это не совсем так, если подойти к вопросу, принимая во внимание все творчество Пильняка. В сущности отношение Пильняка к революции — очень „хитрое“, очень „себе на уме“. Уже в „Третьей столице“ соединено „признание“ революции в прошлом со скептическим „а кто ее знает, что из нее выйдет в будущем“; по Пильняку это будущее на коммунизм не похоже; так, что-то джек-лондоновское, крепкое, индивидуалистическое. Характерно повторение в „Иване Москве“ столь же двусмысленного „признания“ революции: „революция не в том — ч т о, а в том — к а к“.

Пильняк начал как прямой подражатель и запоздалый эпигон Тургенева — Чехова (лирика вишневых садов и лишних интеллигентов) и Бунина. Не будь революции, Пильняк на этом бы и остановился, может быть подкрасив уездный лиризм гримасами и орнаментами сказа под Замятина. Революция сбила Пильняка с этой позиции, и он не нашел в себе сил иначе отозваться на нее, как — обывательским вниманием к мелочам, к уродствам, к подлостям, к частным случайностям. Свою идейную неподготовленность и слепоту на главное в революции Пильняк прикрыл наспех сколоченным „модным“ у „попутчиков“ начала 20-х гг. нашего века неонародничеством, но это неонародничество оказалось наносным, и в „Машинах и волках“ Пильняк сформулировал совершенно иную концепцию и революции и судеб России и вообще прогресса человечества.

Уже в „Повестях о черном хлебе“ мы видим приближение к пониманию роли техники, города и рабочего в прогрессе человечества вообще и в революции особенно. Техника выдвинута на первый план, как главный двигатель раскрепощения человечества от власти рабского труда у земли. Но это — публицистика. А художественно преобладают тона чеховской тоски, засосавшей послереволюционную русскую провинцию и даже часть большевиков, пропадающих в глуши и бездельи (спят по 14 часов в сутки), напоминающих чеховских уездных лишних людей. Анархистов своих, впервые выведенных в „Былье“, Пильняк привел в ту же глушь и безделье. В этом

же плане интересны рассказы: „Земляника в июне“ и „Лесная дача“.

Как только кончилась гроза, Пильняк стал искать среди сделанных ею разрушений не побегов новой жизни, а в первую голову остатков тургеневских и чеховских быта и психики. Радостно и любовно стал он описывать уцелевшую после октября бестолково-томную лень и лирическую эротику „лишних людей“ и прекраснодушных кисейных женщин.

Но уже идеологическая установка „Машин и волков“ совершенно противоположна „Голому году“. Правда, в „Машинах и волках“ еще есть романтика мужицкого бунта, рушащего города, есть романтика старой усадебно-деревенской России, как будто противопоставленная романтике машины; но защитники романтики, „волка“ — явные вырожденцы, непригодные для жизни люди, но за этой романтикой вскрывается такой ужас дикой, волчьей жизни в голоде, лености, пьянстве, разврате, болезнях, — что поражение ее несомненно. В романе несомненно побеждает пафос машины, освобождающей человека от власти земли, машины, о которой говорится совершенно определенно и убедительно. Революция 1917—1921 гг. представляется Пильняку все еще стихийным русским бунтом; 1922 год изображается как конец этой революции, а новый нэповский строй, как строй, когда мужика стали „грабить“, отбирая у него больше, чем брали в эпоху продразверстки, и когда воцарилась взятка. Однако уже понял Пильняк, что в „революцию русскую — в белую метель — и не белую, собственно, а серую, как солдатская шинель, —

вмешалась, вплелась черная рука рабочего — пять судорожно сжатых пальцев, черных, в копоти, скроенных из стали, как мышцы — эта рука как машина, — взяла Россию и метелицу российскую под микитки“.

Но эта рука рисуется Пильняку как нечто непримиримо-враждебное деревне, как сила, кончившая бунт и революцию во имя создания некоего социально не характеризованного государства и превращения всего мира в завод, через разорение и разрушение деревни. Машины и волков разделяет пропасть, между городом и деревнею — идет смертельная борьба. Машинный же пафос Пильняка лишен социального классового содержания, это — гимн в честь победы разума и воли над природой, вне зависимости от вопроса о классовом характере победившей человеческой культуры. Наоборот, она, эта машинная культура, рисуется Пильняку в типичных капиталистических чертах, усиленно пожирающей человеческие жизни на работе, порождающей безработицу и одичание рабов машины. Правда, коммунист в „Машинах и волках“ говорит о новых социальных условиях технического прогресса, но коммунисты в „Машинах и волках“, как коммунисты, бледны и слабы.

Настоящий герой книги — инженер Форст, которому не важны социальные достижения растущей техники, а важно голое развитие производительных сил. Форст и коммунист Лебедуха показаны в одной сцене, как силы, спорящие за власть над прогрессом, но Лебедуха отступает со своей идеологией перед потребностями машины и ее раба и „попа“ Форста.

Пролетарии, коммунисты представляются достойными внимания, лишь поскольку они нужны для преодоления „волчьей сыти“, болот, лесов, всей дикости старой России во имя „царства машины“. Лебедуха сдает Форсту свои позиции, он говорит: „История с нами, и власть у нас не цель, а средство. Власть — страшная сила. — Я? — Я кроме России знаю еще — мир пролетариев всех стран, попов и прислужников машины, как ты говоришь... Вон, ты говоришь, научиться делать хлеб не заводе важнее, чем научиться делать революцию. Что же, ляжем навозом хлебу с заводов. Для земного шара человек даже не вошь“...

В конце-концов Пильняк не решает вопроса о том, коммунисты ли используют машины для построения социализма, или стихийно развивающаяся машинная техника, порождающая нищету и отупение для одних, власть и богатство для других, использует коммунистов для построения капиталистической России. Но с точки зрения „Машин и волков“, с точки зрения Форста—это все равно. Так от анархославянофильского народничества Пильняк переходит к неострувизму, к культу техники, машины, урбанизма, развития производительных сил при безразличном отношении к вопросу об общественных отношениях людей между собой, как они сложатся в результате этого процесса. Здесь нет еще антипролетарского духа писаний Эренбурга и Толстого, но такое мировоззрение близко к сменовеховству.

Характерно, что темы для своего репортажа Пильняк искал там, где человек непосредственно сталкивается с природой, где почти

не чувствуется противоречий в общественных отношениях, раздирающих мир — на крайнем Севере. В книге же „Россия в полете“, посвященной описанию полетов над северо-востоком России, Пильняк совершенно определенно выражает свое новое мировоззрение: радость от роста культуры, грамотности, технических сил, дорог, от „европеизации“, от усиления России — при полном безразличии к вопросу о классовой структуре власти, хозяйства, общественности.

Та же идеология окрашивает и самые последние книги рассказов и повестей Пильняка („Расплеснутое время“ и „Очередные повести“) и „Корни японского солнца“.

Пильняк остался лириком не только в оформлении своих вещей, но как он ни часто обращается к философским или публицистическим темам, он и в тех переживаниях, которые преломлены в словесной связи его повестей и которые он внушает читателю, тоже не что иное, как лирик. Поэзия должна быть глуповата, любит повторять за Пушкиным Пильняк. Лирика в большинстве случаев действительно, глуповата, т. е. логически неразложима, невыразима, не увязана со строгой системой теоретических и практических принципов. Пильняк пишет (на-ряду с описанием мелочей быта, прославлением человека, смерти, любви, физиологическими подробностями) очень много о радии, об истории, о душе Востока и Запада, о жизни муравьев в сравнении с бытом современных людей, о сущности художественного творчества, о революции, о национальном и классовом угнетении. Но все это никак не действи-

тельная философская в широком смысле слова идеология (как идеи романов Достоевского, рассуждения Толстого, мысли Тютчева, Пушкина). Это—лишь выражение своеобразных интеллектуальных эмоций: изумления перед мощью и силой машины, перед силой человеческого гения, перед громадностью земных расстояний, перед парадоксальностью столкновения разных слоев культуры, перед глубокой перспективой веков, отложившихся на каком либо быте или „сохранившихся“ в каком-либо памятнике; восторга перед размахом революции; ужаса перед еще сохранившимся варварством в нашей жизни. Все эти рассуждения Пильняка, в деталях порою точные, глубокие, меткие, никак не обобщены почти никакой связной идеей, никак не звучат (кроме как убогими трюизмами), при попытке их логически выразить и ввести в общий круг идеологии наших дней; они практически ничего не значат, никак не указывают никаких путей. В сущности, вся высокая общая культура, сквозящая в повестях Пильняка, представляется, когда вглядишься в них, как усвоенная чисто эмоционально. Есть нечто дикарское в том фетишизме, с которым Пильняк восторженно шепчет: „таинственнейше“ и при виде фосфоресцирующих радиоактивных металлов и радиевых солей и при виде японки, молящейся каменному изображению фаллоса. Сам Пильняк может ясно сформулировать преимущественно мысли довольно тривиальные на темы весьма мало значительные или мысли совсем в сущности неубедительные для нашего времени, как например: о полезности и разумности традиционной торжественности быта за-

житочных англичан или русских крестьян; о том, как страстно отдаются женщины в тифозном бреду или о неизбежной обоготворяемости всякой женщины всяким мужчиной перед половым актом и т. п.; о том, что трудно убить человека, но еще труднее пройти через смерть и т. п. Философ Пильняк, конечно, „никакой“ и его произведения даже редко дают повод для серьезных размышлений и для появления новых идей. Но они искуснейше обманывают, ибо сперва кажутся либо глубокомысленными, либо требующими глубокого размышления.

Нам кажется, что здесь дело не только в специфически-лирическом даре Пильняка: игра мысли вхолостую, подмена мыслей словами, бесплодие даже большого, богатого опытом и знанием ума — судьба идеалистической буржуазной интеллигенции в наше время, особенно в нашей стране, где буржуазия потеряла и власть и смелость ее отвоевывать. В сущности тем же, чем и Пильняк поражены и самые рационалистические из непримыкающих к пролетариату наших писателей. Но общую тенденцию настроений и мыслей Пильняка можно уловить. В его последних произведениях они противоположны былой стихийности и тяге в „доисторию“ „Голого года“. Наоборот, Пильняка отличают теперь культ машинной техники и индустрии, культ фетишистический и чрезмерный („машина человеку хозяин“), а также культ силы „духа“ человеческого, его тысячелетиями слагающейся культурной традиции („Корни японского солнца“).

Особенно далеким от подлинно-революционной активной идеологии делает мировоззре-

ние Пильняка абсолютное непонимание им социальной сущности технического и духовного прогресса. Пильняк умеет, в сущности, противопоставить человека вообще и природу, но не разные социальные группы внутри человеческого общества (особенно это ясно в „Заволочьи“). „Дух“ человеческий воспринимается им, как единый результат единого ряда эволюции. Поэтому-то, несмотря на все попытки дать классовый анализ положения современной Японии или Китая, Пильняк, в сущности, воспринимает Японию, как единую Японию, Монголию, как единую Монголию, а Китай, как Китай. Поэтому-то героические большевики типа „Ивана Москвы“ по Пильняку только „индустриализаторы“, не думающие о социальном характере проводимой работы поднятия культурного уровня страны и использования ее дремлющих производительных сил. Недаром по Пильняку человек „человеку — обязательно брат“, брат — по смерти, по машине. Недаром Пильняк в „Корнях японского солнца“, оговорившись, что он плохо разбирается в политике, с искренним восхищением перед аскетизмом и мужеством японского „духа“ пишет: „в дни моего пребывания в Японии там, в парламенте, обсуждались меры, гласно и в деловитом спокойствии, о поднятии качества промышленной продукции за счет понижения заработной платы и за счет разорения крестьянства: что же, крестьяне будут организованно голодать“. После этого „что же“ по адресу крестьян, „готовых“ голодать в интересах магнатов капитала, особо „пикантно“ звучит, кажущееся вне общего плана творчества Пильняка невинным, заме-

чание о большевике-пролетарии Иване Москве: „Если бы не было социальных розней, он в праве был бы на свои плечи взять имя и быль Строгановых, именитых“. Пильняк славит хозяйственное восстановление России без мысли об его классовом характере, при скептическом отношении к судьбе коммунистических тенденций, идущей „по распутиям“ („Иван Москва“) нашей революции, в красной столице которой Пильняк усиленно подчеркивает обилие нищеты, преступности, разврата и т. д.

Н. А. КОВАРСКИЙ

СВИДЕТЕЛЬСКОЕ ПОКАЗАНИЕ

1

Последние годы отмечены странным, на первый взгляд оживлением интереса к воспоминаниям, письмам, личным и семейным документам. Число вновь издающихся и переиздающихся мемуаров очень велико. Читательский спрос на них не падает, напротив, с каждым днем увеличивается. Достаточно показателен, в этом отношении, успех сборников „Пушкин в жизни“, воспоминаний Кузьминской „Моя жизнь дома и в Ясной поляне“, записок Авдотьи Панаевой. Только что вышли в свет письма Блока, наново печатаются письма Пушкина. Даже в кино отразился этот огромный интерес к подлинному документализму, к фильму, в котором зритель увидит с точностью восстановленные события, актеров, даже внешне похожих на изображаемых ими лиц. Фильм „С. В. Д.“ вызвал неожиданные (неожиданные потому, что мы давно уже привыкли к искажению истории, к тому, что подлинная историческая действительность существует лишь в качестве канвы для романического узора) — нападки за „несоответствие“ фактам восстания в 1825 году. Фильм „Поэт и царь“, имевший огромный коммерческий успех—следовательно,

одобренный обычной публикой нашего кино, вызвал среди этой публики лишь одно возражение — актер, игравший Пушкина, плохо под него загримирован, непохож на того Пушкина, которого привыкли мы видеть в полном собрании сочинений на гравюрах и портретах.

Во всем этом любопытно одно: читатель и зритель подходит к фильму или книге с каким-то своим, уже заранее готовым портретом писателя, революционера, художника. Он не просто верит на слово актеру или мемуаристу—он сравнивает этот, им самим созданный облик с тем, который предоставляет в его распоряжение автор воспоминаний или режиссер. И даже тогда, когда в руках у него подлинные письма, он неизменно стремится согласовать портрет и позу писателя, выдуманную, вычитанную из произведений с подлинным лицом творца. Бывает и так, что читатель начинает ощущать, в результате этого сравнивания, резкое отличие между своим представлением о писателе и тем, которое дают ему документы. Тогда наступает самое худшее из читательских разочарований.

Все это, однако, к современникам нашим не относится. Письма их печатать не принято, беседы с ними не публикуются. Официальное газетное интервью или журнальная статья—не удовлетворяют читателя. И все же он, этот неизменный читатель, стремится быть связанным с писателем не только через книгу, которую покупает он в магазине, но и лично. Он хочет быть соглядатаем—и в этом, право, нет ничего постыдного и незаконного. Он должен видеть и хранить в памяти портрет и позу писателя,

они помогут ему по иному осмыслить произведение. Конечно, такое восприятие неизбежно субъективно. Но не следует думать, будто читатель измышляет этот портрет, будто в этом субъективном своем восприятии он не опирается на какую-то реальность, которую сам художник ему предоставляет. Читатель самой „высокой квалификации", выражаясь современным языком — не свободен от этой субъективности — она неизбежно скажется и у историка литературы и у критика. Им это ощущение лица и позы писателя так же необходимо, как и рядовому современнику. — „Рыцарь прекрасной Дамы — Гамлет, размышляющий о небытии — писал Б. М. Эйхенбаум о Блоке — безумный прожигатель жизни, пригвожденный к трактирной стойке и отдавшийся цыганским чарам — мрачный пророк хаоса и смерти—все это было для нас последовательным развитием одной трагедии, а сам Блок — ее героем" и дальше: „Самый близкий, скрепленный с нами узами глубокого духовного родства—он (Блок) в то же время оставался для нас самым чужим, самым незнакомым. Блок „ходил среди людей" в ореоле им же созданных эмоций. Он умер зрелым мужем, но в представлении нашем навсегда остался юношей. Представить себе Блока старым также трудно нам, как Толстого представить юношей".

Что это, как не портрет поэта, тот, который сложился у читателя, долгие годы наблюдавшего за его творческой эволюцией?

Поза Пильняка в русской литературе сегодняшнего дня — поза спокойного философствующего созерцателя, которому ведомы какие-

то конечные цели совершающегося, незнаемые другими.

„...Признаю, что коммунистическая власть в России определена — не волей коммунистов, а историческими судьбами России и, поскольку я хочу проследить (как умею и как совесть моя и ум мне подсказывают) эти российские исторические судьбы, я — с коммунистами, т. е. поскольку коммунисты с Россией, постольку и я с ними (сейчас, в эти дни, сталобыть, больше, чем когда-либо, ибо мне не по пути с обывателем); признаю, что мне судьбы РКП гораздо меньше интересны, чем судьбы России, РКП для меня только звено в истории России".

Косноязычие Пильняка прикидывается в этой цитате высокой беспомощностью человека, который прозревает „судьбы России", звенья ее исторического пути. Эта поза созерцателя и прозревающего, почти равнодушно смотрящего на мелкую суету окружающую его — для меня, читателя-современника неприемлема нарочитой своей претенциозностью, эта поза помогает „рассматривать все политические явления под углом зрения вечности; это способствует особому стилю, с благороднейшей картавостью" (Троцкий).

2

К последующему одна оговорка: проблемы поэтики Пильняка исчерпаны предыдущей статьей. Не буду повторяться. Я, кроме того, отнюдь не собираюсь говорить о „содержании" произведений Пильняка, об его идеологии или обосновывать термин „попутчик" в применении к Пильняку. Я хочу только отметить тот общий литературный и публицистический фон,

которому ассимилируется в сознании современного читателя Пильняк, вскрыть те аналогии и связи, которые существуют между его повестями и той картой литературы, по которой ориентируется читатель в еще незнакомой ему местности „Третьей столицы". На этом пути мне помогут рецензенты и критики, писавшие о Пильняке. Именно такой подход к Пильняку вполне правомерен—почему—об этом речь ниже.

Поза „философствующего созерцателя" обязала Пильняка к соответственным словесным построениям. Она неизбежно должна была сказаться во всех его повестях и рассказах, она мелькает за разорванной тканью всех его произведений от „Былья" до „Расплеснутого времени". И она прежде всего сказалась в странной гипертрофии чувства истории у писателя, в каком-то гиперболизованном историзме, который многие критики склонны были относить за счет мастерской многопланности стилистического построения. Метод широких исторических аналогий и сравнений, метод, при котором — почти немотивированно,—современность приведена в связь с прошлым—непосредственный результат этого гипертрофированного историзма.

„Историческая философия Пильняка", писал Троцкий, „совершенно ретроградна; художественный попутчик революции рассуждает так, как если бы путь ее вел не вперед, а назад. Революция тем и приемлема для Пильняка, что народна, а народна она тем, что сбрасывает Петра и возрождает XVII век. Выходит так: революция тем национальна, что ретроградна".

Художественное произведение не сводимо к логическому знаменателю. Троцкий ошибся, сделав этот вывод. Но характерна ощутимость этих „аналогизирований“ с до-петровской Русью, со смутным временем, с восстаниями Пугачева и Разина, с эпохой татарского нашествия и т. д.

„Мистер Смит был в Китае, в Индии, в Сиаме; еще в Англии, перед отъездом в Россию, он прочел Олеария. И когда он въехал в Россию, его поразило сходство и с теми описаниями, что есть у Олеария, что сделаны триста лет назад, и с Азией“.

В круг исторических сравнений („что есть у Олеария“) замыкаются герои, вещи, пейзажи и описания.

— „Скошенная рожь торчит, как торчала при царе Алексее, триста лет назад“.

— „Долго стояли на колокольне, от семнадцатого века она, так и триста лет назад стояли на ней и смотрели на пожары окрест: ведь пожарами под соломенными крышами Россия живет, как аржаным хлебом... И пожар был, как подобает ему быть в России и как был он двести лет назад.“

И напрасно гримирует Пильняк свое антикварное мышленье в народную речь с диалектизмами и синтаксической невязкой — за речами Егорки или Доната из „Голого года“ неизменно слышится голос автора-резонера и наблюдателя. — Слово конечной басенной морали остается за ним —

„говорю на собрании: нет никакого интернационала, а есть народная русская революция, бунт и больше ничего. По образу Степана Тимофеевича“.

Или —

„Мы в эти места при Екатерине пришли, и живем, как тридцать лет тому жили, и как сто, сами справляемся своим обыком".

Эта маскировка не обманет читателя. Он знает, что автор серьезно повторит то же самое в другой повести: — „творилась революция такая же, как при Стеньке Разине" — уже от себя. Он знает, что если понадобится автору ввести в рассказ Волгу, то он непременно снабдит ее определениями: „древний, русский, водный путь" по которому, „как в Китае", как „триста лет назад", бичевой волокут лодки. Читатель вряд ли изучал Олеария также внимательно, как Пильняк, и он с недоумением оглядывается на эти, по трехсотлетиям растекающиеся строки...

3

Огромная ошибка нашей критики была в том, что она сразу приняла Пильняка, как серьезного писателя. Когда появились первые его рассказы и повести, они оглушили читателя вихрем взвиваемых мятелей, „Гви-у-у-у" и „Главбумом", и критик не сразу сумел разобраться в том, что мятель эта давно уже завещана русской литературе Белым и Блоком и что роль ее только в том, чтобы скрыть от глаз читателя неловкую, несобранную конструкцию романа. Это, как наплыв в кино — были у нас режиссеры, для которых все искусство монтажа заключалось в частом пользовании наплывом. Улица наплывала на

улицу, сцена на сцену, зритель терялся — герой добродетельный становился похожим на злодея — выручала надпись. Она спасала зрителя от хаоса и путаницы, указывая, что вот этому именно актеру следует спасти героиню.

Надпись Пильняка — это частый прорыв авторской речи, авторского голоса, комментирующего, указывающего—не путайте: „это говорю я — Пильняк“, это „я — Пильняк кончаю роман“. И все же Пильняк не серьезный писатель.

Новелла по самой природе своей иронический жанр. Ироничны построения Пушкина и Чехова, Мопассана и Генри. Новелла не признает серьезности, новелла — соллипсична, если можно так выразиться. Новеллисту позволено сомневаться в незыблемых основах внешнего мира и в твердой неподвижности вещей. Ему позволено перетасовать вещи как колоду карт, неожиданным поворотом сюжета сделать белое — черным, героический поступок — смешным, смешное — трагическим и великим.

Но более всего другого позволено новеллисту сомневаться. Не рискуя нарушить приличий и оказаться бестактным,—он имеет право быть двусмысленным — двусмысленность основа новеллы — серьезная сентенция ей не к лицу. Новелла имеет право поставить под подозрение эту серьезность. Чехов понимал это, когда писал „Даму с собачкой“: „... однообразный глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь также равнодушно и глухо, когда нас

не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасенья, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства“. Чехов понимал ироничность новеллы потому, что эти самые слова он вставил в рассказ о неумном и жалком обывателе, которому „лестно, что у него бывают известные адвокаты и артисты, и что в докторском клубе он играет в карты с профессором“.

Но тот же мотив, ставший серьезной сентенцией в рассказах Бунина — оказался ошибкой. В конец замечательного рассказа „Братья“ вставлен был монолог человека, говорившего о том же в тоне пророчески-созерцательном. Библейская цитата в эпиграфе рассказа разрушила иронию, стерла двусмысленность и неискушенному читателю рассказ в самом деле мог показаться образцом философической глубины.

Таким неискушенным читателем Чехова и Бунина оказался Пильняк. Склеив старые новеллы книги „Былье“ метелями „Голого года“, он оставил героям старый багаж своеобразной „философии относительности“. „Благороднейшая картавость“, ставящая все под угол зрения вечности, дала повод и мистеру Смиту и анархисту Юзику высказаться в одинаковом тоне.

„Когда думаешь о звездах, начинаешь чувствовать, что мы ничтожны. Земля — это миговая тюрьма: — что же мы люди? Что значит наша революция и несправедливость“. „Ты прав, истолковывая гипотезу вечности, как фактор вообще всякой жизни: все мы, как и история народов — смертны“.

Герои Пильняка безнадежно компрометируют автора. Мы начинаем догадываться, что все они лишь „ряд волшебных изменений милого лица“ самого писателя и что Юзик картавит, чтобы оправдать остроту Троцкого. И, увы! — все это безнадежно серьезно. Двусмысленность же не в романе, но в восприятии читателя. Ему претят чахлое резонерство и прописные истины, которыми вооружен автор, прозревающий „исторические судьбы России“.

4

Искусство Пильняка — эмоционально по существу. Вернее, таким оно хочет быть. Иное дело, что читатель воспринимает эту эмоциональность иронически, насмешливо, как воспринял бы он утрированное переигрывание бьющего себя в грудь актера. Актер претендует на подлинный пафос, зритель высмеивает его и не верит ему. Тремолирование голоса неубедительно, румяна и грим положены слишком густо, жест чересчур размашист.

Пафос Пильняка (здесь сбрасывает он маску спокойствия, оставаясь все же посторонним созерцателем) обернулся прежде всего резкой контрастностью в расположении материала, почти лирическим его связыванием. Даже в бытовых, натуралистических отрывках из „Голого года“, которые по мнению критики оказались наиболее удачными из всего романа, этот лиризм сказался в ремарках, в замечаниях и комментариях автора:

„Сумерки. Серыми сумерками солдатка в тридцать лет (сладко ночами целовать такую солдатку!) останавливает человека, сгорающего последним румянцем чахотки, манит его и шепчет".

Но эмоциональность построения сказалась не только в этом лирическом комментарии — она еще в том, что тематические величины его произведений эмоционально-окрашены. „Идеи" Пильняка — подлинные герои его произведений. Герои эти однотонны — снабжены каждый лишь одной исчерпывающей характерной чертой или синонимичными чертами. Характеристика эта дана по основному эмоциональному признаку — контрастность признаков ведет игру; нарушение этих условностей было бы срывом произведения.

Такими эмоционально - противопоставленными героями Пильняка оказались европейская и русская (азиатская) культура, душа европейца и душа азиата — мистера Смита и Емельяна Емельяновича Разина. На этом основном противопоставлении построены все произведения Пильняка — он только производит подстановки, он только бесконечно, на протяжении всех лет своей литературной деятельности, меняет псевдоним этой темы — Смит и Разин, машины и волки и т. д.

На этом стоит остановиться подробнее, об этом неизменно говорят герои „Голого года" и „Третьей столицы", „Заволочья" и мелких рассказов. Литературно — это позволяет автору сместить наш быт эпохи военного коммунизма и быт европейца Смита, это мотивирует резкое остранение обоих тем.

„Если вспыхнула в четырнадцатом году война, (у нас в России горели красными пожарами леса и травы, красным диском вставало и опускалось солнце)— там, в Европе, рожденная биржами, трестами, колониальной политикой и пр., — если могла народиться в Европе такая война, то не осиновый ли кол всей европейской котелковой культуре. — Ибо Европа повисла в России — вздернутая императором Петром (и тогда замуровались старые белые церкви), — не майская ли гроза революция. И не мартовские ли воды, снесшие коросту двух столетий".

Пильняк сам наметил этот угол, эту точку зрения автора, которая позволяет ему с необычайной остротой подчеркнуть противопоставление. Произведения Пильняка построены по принципу двойного света, остранняющего неожиданно и неправдоподобно контрастную тему Европа — Россия — Азия.

„В каждом рассказе есть печка, от коей танцует автор, — так вот об этой печке я и хочу сказать.

Я писал „Третью столицу" сейчас же по возвращении из-за границы — по сырому материалу, писал главным образом для Европы, — поэтому моя печка где-то у Себежа, где я смотрел на Запад, не боясь Востока (на Востоке, как известно, восходит солнце)."

„Я исколесил весь мир, и нигде нет такой страны, как Россия. Мы приехали сюда, чтобы жить на земле, чтобы делать жизнь... Как хорошо здесь, и какие книги в этих шкапах, книги собирались два столетия... с точки зрения европейцев мы, русские, переживаем средневековье..."

Эмоциональность каждой темы подчеркнута ее стилистической оправой („стилистической инструментовкой" — Гофман) — Россия в речи одного из героев Пильняка оказалась в том же кругу эпитетов—в каком она была в стихотворениях и статьях Блока, а до Блока и у мно-

гих русских поэтов и публицистов, особенно у славянофилов и у Некрасова:

— „Да, моя родина, моя мать—Россия,—сказал профессор:—каждому русскому, Россия нищая, разутая, бесхлебная, кладбищенская, величайшей скорбью была и радостью величайшей... Россия вшивая, сектантская, распопья, распопьи-упорная, миру выкинувшая Третий Интернационал, себе уделившая большевистскую смуту, людоедство, национальное нищенство".

Эмоциональность же противопоставления откровенно вскрыта в речи Глеба Ордынина о „духовной России" и „механической Европе":

„Кто победит в этом борении — механическая Европа или сектантская, православная, духовная Россия."

Обратно — тема Европы, тема „котелковой культуры", подчеркнута, по Шпенглеровски, чертами старости, механичности (цивилизация и культура Шпенглера), умиранья:

— „И из мути так показалось—над полями, над взморьем, как у Чехова черный монах, лицо мистера Роберта Смита, как череп,—не разберешь: двадцать восемь или пятьдесят, или тысячелетие: на ресницы, на веки, на щеки — иней садится, как на мертвое: лицу леднить коньяком в морозе черепов, и коньяк — пить из черепа, как когда-то Олеги".

— „Так нарождались и умирали мировые цивилизации. Мы переживаем сейчас смену последней — европейской. Мы переживаем сейчас чрезвычайную эпоху, когда центр мировой цивилизации уходит из Европы и когда эта воля, о которой я говорил, до судороги напряжена в России".

Эффект мелодраматического столкновения обычно дается в пьесе не сразу. „Очная ставка" героев, когда маски сброшены и оба друг другу откровенно враждебны—долго подготовляется.

В ней—максимальное напряжение, к ней главное внимание зрителя. „Очная ставка“ героев Пильняка, обладающая не меньшим эффективным весом—осуществляется одновременностью действия:

„Над Россией мели метели, заносили заносы, — в Германии небо было бледное, как немецкая романтика, и снег уже стаял, в Тироле надо было снять пальто, в Италии цвели лимоны. В России мели метели и осталась малица, над Россией были белые снега и черные ветры, снег крутился до неба, в небо выл,—здесь столики кафе давно были вынесены под каштаны, блестели солнце, море, асфальт, цилиндры, лаковые ботинки, белье, улыбки, повозки цветов на перекрестках. — В России мели метели и осталась малица. Неаполь—сверху, с гор, от пиний—гудел необыкновенной музыкой, единственной в мире, вечность в небо, в море, в Везувий“.

Или в рассказе „Старый сыр“, в письме, которым открывается рассказ. Автор письма вспоминает о том, как в Британском музее она

„причащалась всей истории человечества, к векам лучшего в человечестве“.

И далее следует:

— „Ну, вот как живу я теперь. Направо, налево, сзади и впереди нас—степь“.

Этот эффект одновременности, при исчезновении двойного света, который проэцирует автор на свои темы—ведет к фантастике, в которой снова, с необычайной остротой встает основное противопоставление Пильняка:

„И ночью я видела нехорошие сны, мне снились Лондонские улицы, Трафальгар сквер, и будто бы они в Монгольской пустыне мертвые и занесенные песками, фонтан у колонны Нельсона иссяк, и гранит

растрескался, по улицам проехали на лошадях верхом монголы, потом прошел в цилиндре и с зонтом, как подобает, англичанин".

И дальше автор снова сводит движение к основной теме:

— „И сейчас я думаю, что этот сон очень похож на нашу явь".

То же в повести — „Третья столица", где мотивировка сном заменена обычной неразберихой „метели":

— „Емельян Емельянович Разин все спутал, все съехало,—но метели остались... Лимонную рощу заметают русские стервы метельные, в сугробах цветут анемоны; в Вене, в малице мчится самоед, в Неаполе сел в Ратушу—тоже мятель—Исполком".

О целях и смысле основной контрастной темы Пильняка—я скажу в конце. Сейчас мне важно было отметить и выделить ее. На фоне модернизованной—раздерганной по абзацам, строчкам и тире—прозы какое бесконечное однообразие смысловой структуры! Высокий пафос созерцания иногда сменяется комическим срывом в проведении той же темы:

— „...будут острить, что костюм дам — состоит из кавалера впереди и из ничего сзади: это совсем не потому, отчего в России и мужчины и женщины ходят кругом голые",

но на протяжении страниц и книг автор остается постоянным своей единой и основной теме. Постоянство—отнюдь не входит в число семи смертных добродетелей литературы и читатель с изумлением взирает на это растрепанное единообразие, которое предлагают ему повести, и рассказы, и романы Пильняка.

5

Первые годы возрождения нашей литературы были годами легкого литературного заработка—факты и материал выручали писателя. Говорилось ли в романе о голодной жизни обывателя в эпоху гражданской войны, о зверствах белогвардейцев, или о самосудах — все это было литературно-ново и свежо. Протокольная заметка стала литературой. Но уже через два года начались лихорадочные поиски нового материала—и куда судьба не забрасывала писателя!

В русской литературе возникла целая плеяда паломников и бродяг. Роман о северной экспедиции, поездка в Японию, очерки об Англии. Но увы, газетный фельетонист оказался интересней и умнее. Он сполна удовлетворял законное любопытство граждан, коим желательно было знать что-либо об Алдане или об Англии, об англичанах или о чувашах. В путешествиях писателей этому гражданину было с ними не по пути. Прекрасные очерки Бориса Кушнера, печатающиеся последнее время в наших толстых журналах—результат не литературной, но газетной традиции путешествий. Писатель приезжает с высокими целями наблюдения и вывода, фельетонисту важна низкая проза жизни. Фельетонист умеет во-время и кстати привести цифру, дать справку. Писателя это не интересует, он бродит по музеям, причащаясь „всей истории человечества“.

И здесь обнаружилась одна любопытная черта — экзотический материал путешествий Пильняка — безусловно интересный сам по

себе, если бы писатель, не мудрствуя лукаво, воспользовался им для романа или повести, — оказался связан теми же тематическими узлами. И это нейтрализовало материал, обесценило его. Оказалось, что вовсе неважно, что видел Пильняк в Японии, важно, какие выводы предлагает он, как оправдывается его философский пафос в наблюдении над этой страной. Оказалось, что „Япония — страна, лучше всего опровергающая теории Шпенглера...“ и т. д.

И для того, чтобы вновь построить материал по старому контрасту двух культур, Пильняк, пишущий для Европы книги о России, в которой „народный бунт под Разина“; о России, которая от Себежа и до Тихого океана залегла огромными пространствами азиатских земель, должен был притвориться непонимающим европейцем, сыграть в Японии роль мистера Смита в Советском Союзе:

„И я ничего не понимаю. Я европеец, знающий, что маршал Ноги и император Муцухито, умершие столь недавно, уже обожествлены, и в честь их есть храмы, что человек здесь уравнен с собакой, — что у религии этого народа нет активного будущего, а есть пассивное ничто, то есть нет верования в будущую жизнь, а есть вот такие храмики, такой величины, как моя пишущая машинка, — я, европеец, ничего не понимаю“.

6

Loci communes — назывались у мнемоников такие представления предметов, которые легко удерживаются памятью.
Философский словарь.

Школьные учебники Саводника и Сиповского, старые университетские курсы по исто-

рии литературы, критические статьи благонамеренные и неблагонамеренные, что это как не собрание loci communes о русской литературе? О Тургеневе и Толстом, о Достоевском и Гоголе. Так и ходят до сих пор по газетам и статьям—эти раз навсегда узаконенные банальности и штампы: „Гоголевский смех сквозь слезы“, „Тургеневские девушки“, „Жестокий талант Достоевского“, „Певец сумерек Чехов“ и прочая и прочая.

Пильняк узаконил эту литературную банальность. Неразрывные цепи ассоциаций вяжут героев его произведений с этой легкой школьной памятью, сохранившей определения и классификации учебников по литературе. О героях Пильняка подробнее в статье Гофмана: „Это даже не плоскостные, неподвижные, депсихологизованные герои почти всей современной прозы, а тени героев, элементарные алгебраические знаки, взятые в абстрактном плане. Это — недифференцированные, безразличные персонажи, знакомые незнакомцы, идущие от литературы, восприятие которых должно быть подсказано, дополнено всей литературной массой эпохи, даже предыдущих эпох... Герои символизуют тематические „тезы“ автора. Они иллюстрация, пример: у них нет психологии и нет судьбы—они приноровлены обслуживать тему, как диапозитивы научно - популярную лекцию“.

В прозе послереволюционной эпохи — это был путь наименьшего сопротивления. Вместо характера и психологической обрисовки — героя — сослаться, указать источник, поставить знак равенства и скомпилировать. Архив рус-

ской литературы достаточно велик для этого, память читателя достаточно упорна.

Иначе не могло быть — этого требовало искусство Пильняка, этого требовала его роль в литературе, о которой я уже говорил, точно так же, как роль какого-нибудь ученого доктора в комедии требует беспрерывного цитирования заученных источников. Повесть Пильняка оказалась своеобразной сводкой наблюдателя, где герои лишь подтверждение тезы или цитата, свидетельствующая в пользу домыслов автора. Отсюда сухой схематизм в группировке героев, отсюда — предрешенная их судьба. Семья Ордыниных—иллюстрация к теме гибели „дворянского гнезда“:

„Князь Борис большою своею рукой берет кудлатую бороду отца. — У меня сифилис. У Егора сифилис. Константин, Евграф, Димитрий, Ольга, Мария, Прасковья, Людмила—умерли детьми, якобы в золотухе. Глеб выродок,—Катерина выродок, Лидия—выродок,—одна Наталья человек“.

И, торопясь отделаться от миражем на страницах романа возникающего героя, отслужившего свою тему, автор без всякого предупреждения ликвидирует его через две страницы после этого патетического монолога:

„И когда они идут по каменной лестнице, мимо железных, за семью замками, дверей кладовых, наверху в доме гудит выстрел:—это стреляется князь Борис“.

Усилие Пильняка выделить персонаж, дать ему какую-то хотя бы смутную характеристику—бесплодны: картавость Юзика и коверканье слов в языке Лайтиса — не делают их

ярче, нежели речь Ордынина или Волковича. Это—лишь слабый суррогат характеристики.

7

Подражательность произведений Пильняка отмечалась уже не однажды. Характерно при этом, что в число предшественников его зачислялись писатели самых различных школ и направлений.

„Здесь слышатся — писал Асеев — и все тот же А. Белый, и Чехов, и А. Толстой, и Ф. Сологуб, и Б. Пастернак, и иные, менее заметные руководители и воспитатели восприимчивой музы Б. Пильняка. Порой эта слоистость строения прозы просквожает одним слоем сквозь другой, — порой залегает плотным пластом на целые страницы“.

„Действительность,—вторит Ангарский—он (Пильняк) воспринимает однобоко, пропуская жизнь через упадочную интеллигентскую душу, в которой отложились различные напластования: тут и Достоевский с его „безднами и провалами“, мистика и соборность В. Иванова, индивидуалистический анархизм Арцыбашева, плач о „нищей России“ Блока“.

Не стоит множить цитат. Их можно было бы привести еще несколько, все о том же. Волею судеб Пильняк оказался последователем многих учителей, компилятором, собирающим чужие куски, общим местом русской литературы. Не следует понимать эти слова, как порицание. Его роль исторически оправдана и это надо трижды подчеркнуть.

Принципом искусства Пильняка оказался монтаж кусков, кропотливое цитирование для доказательства собственной мысли. И тот факт, что литературно Пильняк хотя и разностилистичен, но все же лишен собственного стиля; тот факт, что он вырос в литературе расточительным наследником многих и многих писателей, что его литературная работа — работа на знакомом (с подчеркиваньем этой знакомости) материале, — все это заставляет иначе осмыслить и переоценить результаты его работы.

За разностилистичностью, за смонтированными отрывками — неизменно встает один и тот же круг тем, которые только иллюстрируются романом, повестью, рассказом, речами и репликами героев. Тематическая символика Пильняка вырывает его произведения из привычного круга мыслимых литературных величин. Не то, чтобы Пильняк был результатом распада жанров, распада литературы — он вне всяких жанров, вне каких-либо категорий, специфически свойственных литературе; произведения Пильняка — своеобразная публицистика на литературном материале. Пильняк публицист, а не писатель.

Необходимо еще раз оговориться: я отнюдь не хотел вышелушивать какую-то сердцевину содержания. Интерес к основной теме — а другого интереса к Пильняку быть не может, поскольку материал литературного построения уже знаком и важны лишь заостренные писателем выводы, — ведет к тому, что читатель осмысляет эту тему на фоне литературе несвойственных ассоциаций. У Пильняка есть

прямые предшественники, именно такого построения (напр., Мережковский, ведущий роман на основном контрасте религиозной темы, Христос — Антихрист), но заслуга Пильняка в резкости проведения намеченной линии, в откровенной публицистичности.

И, право, в этой откровенной прямоте много больше значительности, нежели в возрождении, или по другой терминологии критики, „донашивании" классических традиций. По существу, после Пильняка это „возрождение" уже невозможно. Расточительный наследник передает новому поколению тяжелую задолженность, которую оно не в состоянии оплатить. Не проще ли совсем отказаться от наследства — от бесцельной и заведомо бесплодной попытки вернуться к „роскоши дней былых" и в каком-то ином направлении воспользоваться опытом предыдущих писательских поколений.

8

На грани двух эпох, свидетелями и участниками смены которых было наше поколение, неизбежно еще доживают какие-то остатки мыслей и идей начала века. Это „доживающее" сказывается иногда — как рецидив — сильнее, иногда замирает. Но жизнь его уже лишена той глубины дыхания, той полноты мироощущения, которая была свойственна ему в годы расцвета.

Рецидивом было появление сборника „Смена вех", в котором причудливо ужились и переплелись в самом сумбурном виде эти остатки

прошлых идеологий. Рецидивом была книга русских идеалистов — Степуна и других — о Шпенглере. Рецидив — статья Блока об интеллигенции и революции.

Рецидивом этих идеологий оказались и темы Пильняка. Здесь важно отметить вот что: если пути возникновения, развития и филиации идей— сложны, многообразны и всегда требуют детального и пристального изучения конкретной исторической обстановки, в которой они возникают и живут, — то процесс их умирания почти неизменно одинаков. Доживают лишь *структурные особенности* идеологического построения, схема, чертеж. Подробности исчезают — остается лишь общий рисунок.

Это похоже на явления эпигонства в поэзии: в тот момент, когда становится штампом и, следовательно, умирает смысловое построение стиха, все многообразие смысловой игры, смысловых возможностей — с огромной силой сказывается власть ритмико - синтаксической схемы. Позднейшие поколения, для которых смысловое богатство может быть восстановлено лишь с огромным трудом, склонны относить это клише, этот штамп выветрившегося стиха за счет „великой простоты“ поэта. Так, неожиданно простым, оказывается в наше время Блок.

Но это еще не гарантирует от мертвящего эпигонства, которое сказывается в бесконечном повторении той же интонации, того же метрического и синтаксического рисунка.

И эти структурные особенности каких-то, прежней формации, идей, претворились в темы Пильняка. Особенно показательно в этом

смысле сопоставление публицистики Блока с прозой Пильняка. Историзм Пильняка, тонкая сеть исторических аналогий, многопланность тематических построений в основном уже определены Блоком. В статье „Народ и интеллигенция“, это аналогизированье, эта тематическая многопланность подчеркнуты и выделены. „Над городами стоит гул, в котором не разобраться и опытному слуху; такой же гул, какой стоял над татарским станом, в ночь, перед Куликовской битвой, как говорит сказанье. Скрипят бесчисленные телеги за Непрядвой, стоит людской вопль, а на туманной реке тревожно плещутся и кричат гуси и лебеди. Среди десятка миллионов царствуют, как-будто, сон и тишина. Но и над станом Дмитрия Донского стояла тишина; однако, заплакал воевода Боброк, припав ухом к земле: он услышал, как неутешно плачет вдовица, как мать бьется о стремя сына. Над русским станом полыхала далекая и зловещая зарница“. Весь круг символики Пильняка о „нищенской и радостной России“ разве не определен кругом лирических стихов Блока и особенно статей Блока:

„... сумерки; крайняя деревенская изба одним подгнившим углом уходит в землю; на смятом жнивье — худая лошадь, хвост треплется по ветру; высоко из прясла торчит конец жерди; и все это величаво и торжественно до слез: это — наше русское“. („Судьба Апполона Григорьева“.)

И не даром критика уже назвала Пильняка скифом: — „Бор. Пильняк тоже, если хотите, скиф... Темный хмель бунта в самом деле уда-

рил ему в голову, серные пары, встающие над расщелиною Пифии, одурманили его“ (Губер).

Основное контрастное сопоставление у Пильняка европейской и русской культуры уже далеко не ново для нашей публицистики. Причудливым образом, оно было подкреплено Шпенглеровскими идеями о гибели фаустовского, западно-европейского мира. И Глеб Ордынин в 1919 году неожиданно предвосхитил построение Шпенглера. Я уже сказал, что герои Пильняка лишь маски автора, рупор его.

9

Публицистическая установка Пильняка организовала его прозу. Темы облеклись в аллегорическую одежду, герои услужливо взялись иллюстрировать тему. Рассказы, взятые из книги „Былье“, вошли в „Голый год“, объединенные этими темами. Отсюда — повторяемость. Она возникла как результат тематического связывания.

Шкловский прав, конечно, утверждая, что „роман Пильняка — сожительство нескольких новелл“. Но это сожительство по новому организовано,—в манере публициста, для которого куски живой и литературной жизни лишь материал для вывода и обобщения. Так переосмысляется строй вещей Пильняка. Цитаты из Бунина и Всеволода Иванова — цитаты публициста, ссылающегося на источник; схематизм нарочитый, традиционность — тоже. Знакомая поза созерцателя — пафос наблюдения —

неизменны от „Былья“ до „Корней японского солнца“ и „Расплеснутого времени“.

10

Театральный голос — узаконен в литературе сегодняшнего дня. Высокий пафос трагического актера, дребезжащий фальцет комика, странный смех героя, ведущего неправдоподобную, гротескную роль, путающаяся интонация сказа— все это держит читателя в непрерывном напряжении. Читатель безмерно устал, он соскучился по простому человеческому голосу. Отсюда — тяготение наших писателей к пресловутому „опрощению“.

Пильняк послушался глубокомысленных советов критики—некоторые его произведения последнего периода построены на нейтральной, незамечаемой интонации. Это даже внешне сразу бросается в глаза: исчезло дробление на абзацы и строки, графическая пестрота непонятно расположенных отрывков. Но, конечно,—это не выход из положения. Необходимо было изменить и сломать систему. А система оказалась порочным кругом, из которого вообще выхода нет.

С одной стороны — непрерывно подчеркивались все те же тематические единства, с другой — они замыкали заведомо порочный материал, знакомый литературный материал прошлого. И даже там, где материал был новым и литературно-неожиданным— контрастная тема обесценивала и стушевывала эту новизну.

Потому что читатель уже привык к этой аллегоричности построения, в котором именно

на теме сосредоточивал его внимание автор. Произведения Пильняка оказались странным публицистическим жанром, в котором ничего не менялось, — публицистикой — с заведомо опороченным содержанием, литературой — с публицистическим способом подчеркиванья темы и таким же способом построения.

Критику в наши дни присвоены слишком широкие полномочия. Он взял на себя роль и судьи и свидетеля одновременно. Он свидетельствует и он же выносит приговор. Я ограничиваюсь скромной ролью свидетеля — современника и внимательного читателя.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА [1])

Борис ПИЛЬНЯК

(Борис Андреевич ВОГАУ)

Родился 29 сентября 1894 года

Автобиография и автобиографические заметки

1. „Вестник литературы“, 1922 г., № 1, стр. 4; также в „Книге для чтения по истории новейшей русской литературе“. Ч. II. Составил Львов-Рогачевский. Изд-во „Прибой“. Л. 1926.
2. „Новая Русская Книга“ (Берлин), 1922, кн. II, стр. 42 — 43.
3. „Отрывки из дневника“. В сб. „Писатели об искусстве и о себе“. № 1. Изд-во „Круг“ М.-Л. 1924, стр. 79—89; также в „Книге для чтения по истории новейшей русской литературы“. Ч. II. Составил Львов-Рогачевский. Изд-во „Прибой“. Л. 1926.
4. „Литературная Россия“, под ред. Вл. Лидина. М. 1924, с. 257 — 259.
5. Сборник „Писатели“ под ред. Вл. Лидина. Книгоизд-во „Современные Проблемы“. М. 1926, стр. 231 — 233.

Хронологический перечень произведений, напечатанных в журналах и сборниках, и рецензии на них.

Земское Дело (рассказ) — „Ежемесячный Журнал“, 1915, № 11, стр. 31 — 46.

Нохм, Иш-гам-зу (рассказ) — „Млечный Путь“, 1915, № 6, стр. 83—86.

О Сёвке (рассказ) — „Жатва“, 1915, № 6 — 7, стр. 321 — 344.

---

[1]) Составлена Е. М. Иссерлин и А. Г. Островским по рабочим материалам Словарно-библиогр. кабинета словесн. Отд. Гос. Инст. Ист. Иск.; доведена до 1 января 1928 г.

Юра (рассказ) — „Млечный Путь“, 1915, стр. 70—74.

Ночью в степи (рассказ) — „Сполохи“, 1916, кн. 10, стр. 95 — 108.

Целая жизнь (рассказ) — „Русская Мысль“, 1916, № 4, стр. 151 — 159.

Год их жизни — сб. „Сполохи“, 1917, кн. 11, стр. 139 — 148.

Смерти (рассказ)—альм. „Творчество“, 1917, стр. 124—131.

Варяжские времена (путевые заметки). — „Путь“, 1918, № 4, стр. 15 — 17.

Одно — „Ежемесячный Журнал“ („Журнал для всех“), 1918, № 1, стр. 11 — 26.

Монастырское предание (очерк) — „Мирское Дело“, 1918, № 16 — 17, стр. 8 — 11.

Поземка — „Мирское Дело“, 1918, № 14 — 15, стр. 15 — 19.

Половодье — альм. „Сполохи“, М., 1918, т. XII.

По старому тракту — „Рабочий Мир“, 1918, № 19, стр. 4 — 5.

Смертельное манит — газ. „Утро России“, 1918, март.

Дед Перепендень — „Рабочий Мир“, 1919, № 2—3.

Единственная (рассказ) — „Вестн. Воронеж. Округа Путей сообщ.“, 1919, № 10 (19), стр. 12 — 13.

Емелька Свистунов — „Мирское Дело“, 1919, № 1—2, стр. 12—13.

Коломна — „Мирское Дело“, 1919, № 13 — 16, стр. 54—55.

Окопная жизнь — „Рабочий Мир“, 1919, № 7—8—9, стр. 7—11.

Праведница Юлианич — „Мирское Дело“, 1919, № 4 — 8, стр. 7 — 8.

Против бога — „Приволжский Красный Путь“ (Саратов), 1919, № 11 — 12, стр. 24.

Тысяча лет — „Путь“, 1919, № 3, стр. 16—18.

У Николы, что на Белых Колодезях — „Путь“, 1919, № 2, стр. 3 — 8.

При дверях — „Художественная Проза“, Временник Наркомпроса, 1920, № 1, стр. 21—30.

Собачья жизнь (Превратности судьбы) — „Мирское Дело“, 1920, № 21—24, стр. 39—44.

Поезд № 57 смешанный (отрывок из романа „Голый год") — „Дом Искусств", 1921, № 2, стр. 36–43.

Простые рассказы — „Красная Новь", 1921, № 4, стр. 21—33.

Ветер перед мартом (рассказ) — альм. „Свиток", 1922, кн. 2, стр. 36—58.

Глухое место (рассказ) — альм. „Трилистник", кн. 1, 1922, стр. 62—75.

Голый год (отрывок из романа) — „Красная Новь", 1922, кн. 1 (5), стр. 59—74.

Город Росчиславль (отрывок из повести „Рязань-Яблоко") — альм. „Утренники", 1922, кн. 2, стр. 27—33.

Два мира (из повести „Третья Столица") — „Россия", 1922, № 2, стр. 1—5.

Дом Орбениных — „Новый мир", 1922, № 1, стр. 88—103.

Рец.: (без подписи) — „Современник", 1922, кн. 1, стр. 406.

Колымень город (из книги „Былье") — альм. „Северное Утро", 1922, кн. 1, стр. 4—16.

Метель (отрывок из повести) — „Вестн. Литер.", 1922, № 1, стр. 5—6.

Метель — альм. „Пересвет", 1922, кн. 2, стр. 3—22.

Метель — „Эпопея", (Берлин), 1922.

Отрывок из романа „Голый год" — „Красная Новь", 1922, № 1, стр. 59—74.

Рязань-Яблоко — „Московский альманах" (Берлин), 1922, кн. 1.

Рец.: Иванов, Ф. — „Новая Русская Книга", 1922, № 9, стр. 17.

Волки — „Красная Новь", 1923, кн. 3, стр. 125–142.

Волчаг (рассказ) — „Красная Нива", 1923, № 14, стр. 1—3.

Город — „Корабль", 1923, № 1—2, (7—8), стр. 2–3.

Дед Перепендень (рассказ) — „Кр. журн. для всех", 1923, № 1—2, стр. 3—6.

Земляника в июле (рассказ) — „Россия". 1923, № 7, стр. 7.

Лесная дача (рассказ) — „Кр. Нива", 1923. № 2, стр. 11—20.

О Нижнем-Новгороде (воспоминания) — „Зори", 1923, № 1, стр. 6—7.

Speranza — „Кр. Новь", 1923, кн. 6, стр. 33—47.

Старый сыр (рассказ) — „Кр. Нива“, 1923, № 47, стр. 2—6.

Татарские серьги — „Московский альм.“, 1923, кн. 2, стр. 32—43.

Третья столица — альм. „Круг“, 1923, кн. 1, стр. 199—295.

Рец.: Зубакин, Б. М. проф. (Борис Пильняк) — „Россия“, 1923, № 5, стр. 29-30.

Черный хлеб (матерьялы к повести) — „Россия“ 1923, № 5, стр. 9.

Черный хлеб (из повести) — „Россия“, 1923, № 8, стр. 1-5.

Черный хлеб — альм. „Молодая Россия“, (Берлин), 1923, стр. 171—245.

Африканцы (рассказ) — „Кр. Нива“, 1924, № 3, стр. 58—63.

Два рассказа — „Русский Современник“, 1924, кн. 1, стр. 132—150.

Знахари (рассказ) — „Кр. Нива“, 1924, № 13, стр. 298—300.

Кожаные куртки (отрывок из романа „Голый год“) — „Кр. Панорама“, 1924, № 21 (39), стр. 8.

Ледоход (рассказ) — „Рус. Совр.“, 1924, № 3, стр. 76—99.

Матерьялы к роману — „Кр. Новь“, 1924, кн. 1, стр. 3—27; кн. 2, стр. 63—96.

Рец.: Ветров — „Жизнь“, 1924, кн. 1, стр. 426.

Отрывок из романа — „Пламя“ (Харьков), 1924, № 2, стр. 8—9.

Рассказ из повести (рассказ) — „Ленинград“, 1924, № 3, стр. 1—6.

Сторона ненашинская (рассказ) — „Огонек“. 1924, № 2.

Гибель Свердрупа (глава из повести „Заволочье“) — „Кр. Новь“, 1925, № 3, стр. 113-124.

Заволочье (повесть) — альм. „Круг“, кн. 5, 1925, стр. 155—228.

Рец.: Жиц, Ф. — „Кр. Новь“, 1925, кн. 9, стр. 287.

„ Лежнев, А. (литературные заметки) — „Печать и Революция“, 1925, кн. 8, стр. 119—123.

Кукушки (из романа „Коломенские земли“) — сб. „Наши Дни“, 1925, кн. 5, стр. 138-141.

Рец.: Н., П — а. — Газ. „Правда“, 1925, 8 апреля, № 80

Леса, леса, леса... (очерк) — „Изв. ЦИК“, 1925, 6 сент., № 203.

Мать сыра земля — альм. „Круг“, 1925, кн. 4, стр. 73—116.

Рец.: Жиц, Ф. — „Кр. Новь“, 1925, кн. 9, стр. 287.

„ Лежнев, А. — „Печать и Революция“, 1925, кн. 5—6, стр. 237.

Могила А. П. Чехова — „Кр. Новь“, 1925, № 2, стр. 277—278.

На Шпицбергене (очерк) — „Кр. Нива“, 1925, № 2, стр. 30—36.

Облава на волков — сб. „Охотничий Рог“, 1925, стр. 239—258.

Россия — Расея — Русь (из романа того же названия) — „Россия“, 1925, № 4, стр. 187—199.

Самолет в лесах (очерк) — „Кр, Нива“, 1925, № 38, стр. 906—907.

Соли Камские — „Кр. Новь“, 1925, кн. 8, стр. 266—273.

Человеческий ветер (рассказ) — „Новый Мир“, 1925, кн. 10, стр. 59—66.

Грэго — тримунтан (рассказ) — „Новый Мир“, 1926, кн. 1, стр. 104—112.

О Сергее Есенине — „Журналист“, 1926, № 1, стр. 49—50.

Расплеснутое время (рассказ) — „Новая Россия“, 1926, № 3, стр. 53—58.

Рассказ о ключах и глине — „Кр. Новь“, 1926, № 1, стр. 34—55.

Большое сердце (рассказ) — „Звезда“, 1927, № 3, стр. 40—61.

Иван Москва (повесть) - „Кр. Новь“, 1927, № 6, стр. 41—83.

Китайская повесть — „Новый Мир“, 1927, № 6, стр. 5—29; № 8, стр. 69—99.

Корни японского солнца (глава из книги) — „Кр. Новь“, 1927, № 3, стр. 102—118.

Очередные рассказы I. Олений город Нара, II. Поокский рассказ — „Новый Мир“, 1927, № 3, стр. 58—76.

Японский рассказ — „Народный Учитель“, 1927, № 7—8, стр. 19—24.

Отдельные издания и рецензии на них.

С последним пароходом (и др. рассказы) — Изд. „Творчество“, М, 1918, 68 стр.

Содерж.: С последним пароходом, В инейный вечер, Смерти, Над оврагом.

Быльё (рассказы) — Изд. „Звенья“, М, 1920, 114 стр.

Содерж.: Над оврагом, Коломень—город, У Николы, что на Белых Колодезях, Смертельное манит, Полынь, Тысяча лет, Проселки, Арина, Именье Белоконское, Рассказ о Петре, Наследники, Поземка, Год их жизни.

Рец.: Ангарский, Н. (Литература упадка) — „Творчество“ 1920, № 5—6, стр. 1—32.
„ Лутохин, Д. (Литературный молодняк) — „Вест. Литер.“, 1920, № 8 (20), стр. 7—8.
„ Полонский, В. — „Печать и Революция“, 1922, № 1, стр. 292.

Быльё (рассказы) — Изд. „Библиофил“, Ревель, 1922, 132 стр.

Голый год. — Изд. Гржебина, П. — Б., 1921.

Голый год — 2-е изд. Изд. Гржебина, П. — Б., 1922, 144 стр.

Голый год (роман), изд. 3-е — Изд. Гржебина, Берлин — П., 1922, 142 стр.

Рец.: Г. А. — „Новая русская книга“, 1922, кн. 9, стр. 11.
„ Губер, П. — „Литературные записки“, 1922, № 2, стр. 12.
„ (без подписи) — „Утренники“, 1922, кн. 2, стр. 144.

Его Величество Kneeb Piter Komandor — Изд. „Геликон“, Берлин, 1922.

Иван-да-Марья (повесть) — Изд. Гржебина, П. — Берлин, 1922, 87 стр.

Рец.: Гуль, роман — „Новая русская книга“, 1922, № 10, стр. 11.

Метелинка — Изд. „Огоньки“, Берлин, 1922.

Наследники — ГИЗ, Харьков, 1922, 14 стр.

Повесть Петербургская или Свят-Камень, — Изд. „Геликон“, Берлин, 1922, 126 стр.

Полынь (рассказ) — ГИЗ, Харьков, 1922, 16 стр.
Простые рассказы — Изд. „Сполохи“, Берлин, 1922.

Содерж.: Целая жизнь, Смертельное манит, Смерть, Всегда командировочка, Волчий овраг, Первый день весны, моря и годы, Вещи.

Санкт-Питер-Бурх — Изд. „Геликон“, Берлин, 1922.
Смертельное манит — Изд. Гржебина, М., 1922, 181 стр.

Содерж.: Вещи, При дверях, Целая жизнь, Снега, Два рассказа, Тысяча лет, Наследники, Иван-да-Марья, Смерти, Смертельное манит.

Рец.: Асеев, Николай — „Печать и Революция“, 1922, кн. 7, стр. 314—316.
„ Ашукин, Николай — „Россия“ 1922, № 2, стр. 25.
„ Комаров, П. — „Сибирские Огни“, 1922, кн. 5, стр. 181.
„ Рашковская, А. — „Книга и Революция“, 1923, № 11/12, стр. 63.

Голый год (роман), т. I — Изд автора. Никола-на-Посадьях (1923 г.), 205 стр.
Голый год, (роман) т. I — изд. 2, исправленное — Кн-во артели писателей „Круг“, 1923, М.—П., 199 стр.
Рец.: Деревенский — „На посту“ 1923, № 1, стр. 154—158.
„ Ашукин, Н. — „Нар. Учитель“, 1924, № 1.
„ „ — „Среди книг“, стр. 154—160.
Никола-на-Посадьях (рассказы), кн. 3 — Изд. „Круг“, М.—П., 1923, 308 стр.

Содерж.: Его величество Kneeb Pitér Komandor, Числа и сроки, Лесная Дача, Санкт-Питер-Бурх, Третья Столица, Три брата, Рассказ о морях и горах, Метель.

Рец.: Могилянский, М. — „Книга и Революция“, 1923, № 3 (27), стр. 72—74.
Повесть о черном хлебе — Изд. „Круг“, М.—П., 1923, 132 стр.

Содерж.: Волки, Черный хлеб.

Рец.: (без подписи) — „Кр. Нива“, 1923, № 37, стр. 32.
Простые рассказы — изд. „Время“, П., 1923, 79 стр.
Рец.: Глаголевой, Т. — „Книга и Революция“ 1923, № 4 (28), стр. 70.

Рец.: (без подписи) — „Кр. Нива“, 1923, № 50, стр. 31.

Английские рассказы — Изд. „Круг“, М.—Л., 1924, 92 стр.

Содерж.: Старый сыр, Speranza, Отрывки из „Повести в письмах, которую скучно кончить“.

Рец.: Груздев, Илья — „Рус. Современник“, Л., 1924, № 2, стр. 284—285.

„ О. — „Кр. журнал для всех“, Л., 1924, № 11, стр. 831.

Повести, т. II — Изд. автора, Никола-на-Посадьях, 1924, стр. 186.

Содерж.: При дверях, Мать - мачеха, Speranza.

Рассказы, т. III — изд. автора, Никола-на-Посадьях, 1924, 212 стр.

Содерж.: Наследники, Метель, Лесная дача, Три брата, Рассказы о морях и горах, Вещи, Смерти, Целая жизнь, Санкт-Питер-Бурх, Тысяча лет, Его величество Kneeb Piter Komandor.

Рец.: Лыгин и Грант — „Рабочий читат.“, 1925, № 2, стр. 26—27.

Третья Столица — Изд. „Слово“, Берлин, 1924.

Рец.: Переверзев, В. — „Печать и Революция“, 1924, кн. 5, стр. 134.

Машины и волки. Книга о коломенских землях, о волчьей сыти и машинах, о черном хлебе, о рязани-яблоке, о России, Расеи, Руси, Москве и революции, о людях, коммунистах и знахарях, о статистике Ивана Александровича Непомнящего, о многом прочем, написанная 1923 и 1924 годами (Повесть) — ГИЗ, Л., 1925, 185 стр.

Содерж.: Вступление, Раздел книги, вне плана повествования. Раздел книги, основной учин во хребте. Раздел книги фантастический, как реальность, и учин во учине. Часть книги последняя, без названия.

Speranza (рассказ) — Б—ка „Огонек“, № 37. Изд. „Огонек“, М., 1925, 32 стр.

Мать сыра земля, т. V, Повести и рассказы — Изд. „Круг“, М.—Л., 1926, 271 стр.

Содерж.: Мать сыра земля, Старый сыр, Ледоход, Смертельное манит, Зоволочье, Числа и сроки.

Машины и волки — ГИЗ, 1926, „Универсальная б—ка“.

Рец.: Брюс. — „Новый Мир“, 1925, № 11, стр. 146.
„ Красильников, В. — „Наша газета“ 1926, № 1.
„ Красильников, В. — „Печать и Революция“, 1926, № 1.
„ Медведев, Павел — „Звезда“, 1925, № 5, стр. 274.
„ Оберон — „Книгоноша“, 1925, № 35, стр. 18.
„ П—ая, Н. — „Комсом. Правда“, 1925, № 120.
„ Полуянов, Павел — „Молодая Гвардия“, 1926, № 8.
„ Удушьев, Борис — „Известия“, 1925, № 246.
„ Юргин, Н. — „Кр. Новь“, 1925, № 10, стр. 284.

Метель — б—ка „Огонек“, № 137. Изд. „Огонек“, М., 1926, 39 стр.

Наследники и др. рассказы — „Универсальная б—ка“, № 36, Госиздат, М.—Л., 1926, 54 стр.

Содерж.: Наследники, Лесная дача, Старый Сыр.

Рассказ о ключах и глине — „Унив. б—ка“, № 92, Госиздат, М.—Л., 1926, 58 стр.

Россия в полете — Изд. „Московский Рабочий“, М.—Л., 1926, 52 стр.

Содерж.: Россия в полете, Самолет и куриная парта, О заводах, Об „упоении в полете“, Из путевой книжки, Соли Камские, Глава последняя о последнем перелете.

Рец.: Палей, А. Р. — „Книгоноша“, 1926, № 12.

Большое сердце. — Универс. библ. № 514, Гиз. М.—Л., 1927, 56 стр.

Заволочье (повесть) — Изд. „Прибой“, Л., (1927), 141 стр.

Корни японского солнца Ким. Б. Ноги к змее — Изд. „Прибой“, (1927), 183 стр.

Расплеснутое время (рассказы) — ГИЗ, 1927, 228 стр.

Рассказы с Востока. — Библ. „Огонек“ № 300. Изд. „Огонек“, М., 1927, 44 стр.

Содерж.: Дневник с Синсю, Олений город Нара, Как создаются рассказы, Орудия производства.

О творчестве.

Блюменфельд. К искусству слова (о композиции Пильняка) — „Горн“, 1923, кн. 9.

Браун, Я. Нигилисты и циники (о творчестве Бориса Пильняка) — „Сибирские Огни“, 1923, № 1—2.

Вешнев, В. Товарищ Сосновский и гражданин Пильняк — „Молодая Гвардия“, 1924, № 9, стр. 175—180.

Воронский, А. Литературные отклики (об альманахах „Круг“) — „Кр. Новь“, кн. 2, стр. 333—346; также в книге В. „Искусство и Жизнь“. Изд. „Круг“, М., 1924, стр. 176—194.

Воронский, А. На перевале — „Кр. Новь“, 1923, кн. 6, стр. 312—322.

Воронский, А. Литературные заметки — „Кр. Новь“, 1922, № 2, стр. 271.

Воронский, А. Борис Пильняк — „Кр. Новь“, 1922, кн. 4, стр. 252—269; также в книге В. „На стыке“, сб. статей. ГИЗ, М.—П., 1923, стр. 111—135.

Воронский, А. Литературные типы. 2-е изд. дополн. — Изд. „Круг“, М., 1927.

Горбачев, Г. Борис Пильняк. В книге Г. „Очерки современной русской литературы“ — ГИЗ, Л., 1925, стр. 66—86.

Горбачев, Г. Современная художественная литература и революция (очерки). — „Под знаменем коммунизма“, 1923, № 1—2 (3—4), стр. 97—110.

Горбов, Д. Итоги литературного года. — „Новый Мир“, 1925, кн. 12, стр. 143.

Губер, П. Борис Пильняк. — „Летопись Дома Литераторов“, 1925, № 4.

Евгеньев-Максимов, В. Очерк новейшей русской литературы — ГИЗ, М., 1925, стр. 241—243.

Зонин, А. Надо перепахать. — „На посту“, 1923, № 2—3, стр. 217—220.

Коган, П. С. О жизни и платформе Серапионовых братьев, о триумфе беллетристики и о поражении лирики, о глазах, которыми смотрит Пильняк, о Всеволоде Иванове и о „Перегное“ Сейфуллиной. В книге К. „Литера-

тура этих лет", 1917—1923. — Изд. „Основа", Иваново-Вознесенск, 1923, гл. VII, стр. 98—117.

Коган, П. С. Борис Пильняк — „Новый Мир", 1925, кн. 11, стр. 108—118.

Коган, П. С. Письма о литературе, о таланте, литературе на заказ и о „половой революции" Бориса Пильняка. — Газ. „Изв. ВЦИК", 1923, 6-е октября, № 225; также в книге К. „Литература этих лет" — Изд. „Основа", Иваново-Вознесенск, 1924.

Кусиков, Ал-р и Борис Пильняк в доме литераторов — „Вест. Литературы", 1922, № 2—3.

Лелевич, Г. На литературном посту — Изд. „Октябрь", Тверь, 1924, стр. 41—42.

Лерс, Я. Творчество Бориса Пильняка как зарождение художественной идеологии новой буржуазии. — „На литерат. посту", 1926, № 7—8, стр. 21—25.

Лиров, М. Из литературных итогов — „Печать и Революция", 1924, кн. 2, стр. 118—127.

Луначарский, А. В. О современных направлениях русской литературы — „Красная Молодежь", 1925, IV, стр. 139—142.

Львов-Рогачевский, В. Борис Пильняк — газ. „Московский Понедельник", 1922, 7-го августа, № 8.

Львов-Рогаческий, В. Борис Пильняк и Е. Гуро. Книга для чтения по истории новейшей русской литературы, ч. II, составил В. Львов-Рогачевский — Изд. „Прибой", Л., 1926, стр. 436.

Львов-Рогачевский, В. Город и деревня в новейшей русской литературе. — „Город и Деревня", 1923, № 1, стр. 9—11.

Львов-Рогачевский, В. Новейшая русская литература, 6-е изд. — Изд. „Мир", М., 1927.

Львов-Рогачевский, В. Революция и русская литература (Пильняк) — „Современник", 1923, кн. 2, стр. 77—84.

Мечиславцев. Литературная проза. — „Зори", 1924, № 2, стр. 9—10.

Осинский, Н. Литературные заметки. — Газ. „Правда", 1925, 28 июля, № 170.

Осинский, Н. Литературный год. — Газ. „Правда", 1925, 1-го января, № 1.

Осинский, Н. Побеги травы. Заметки читателя. I. Новая литература: проза. — Газ. „Правда“, 1922, 30-го апреля, № 95.

Переверзев, В. Ф. На фронтах текущей беллетристики — „Печать и Революция“, 1923, кн. 4, стр. 127 — 134.

Писатели-Современники. Пособие для лабораторных занятий в школе, и для самообразования. Под ред. Голубкова — ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. 25—30.

Платонов, С. Ф. акад. Петр Великий, — „Изд. Время“, 1926.

Полонский, Вяч. Шахматы без короля (О Пильняке) — „Новый Мир“, 1927, кн. 10, стр. 170—193.

Попов, А. — „Рабочий читатель“, М., 1925, № 2, стр. 26.

Правдухин, В. Литература о революции и революционная литература. — „Сибирские Огни“, 1923, кн. 1—2, стр. 203—224.

Правдухин, В. Творец. Общество. Искусство. Статьи о современной литературе — Изд. „Сибирские Огни“, 1923.

Правдухин, В. Пафос современности и молодые писатели. — „Сибирские огни“, 1922, № 4, стр. 147—160; также в книге П. „Литературная современность“ — ГИЗ, М., 1924, стр. 57—88, 156—163.

Рашковская, А. Алексей Толстой и Бор. Пильняк (маленькие параллели). „Жизнь Иск.“, 1923, № 21, стр. 6—7.

Рашковская, А. Восходящие силы литературы — альм. „Петроград“, 1923, стр. 146—158.

Рашковская, А. Настоящий — „Книга и Революция“, 1922, № 8 (20), стр. 16—18.

Рашковская. А. Современный роман — „Жизнь Искусства“, I, 1923, № 24, стр. 18.

Родов, Семен. Литературное окружение — „Молодая Гвардия“, 1922, № 6—7, стр. 307—312.

Рыбникова. М. Современные рассказы и роман Пильняка — „Нар. Просв.“ (Курск), 1922, № 7—9, стр. 4.

Смирнов, Н. Литературные заметки (Пильняк, Малышкин, Буданцев, Толстой, Шмелев) — Газ. „Изв. ВЦИК“, 1923, 8-го мая, № 100.

Соболев, Ю. О птицах живых и мертвых. — „Журналист“. 1922, № 1, стр. 36—40.

Сосновский, Л. Заметки журналиста. Об умниках и простецах. — „Жизнь", 1924, № 1, стр. 349—361.

Троцкий, Л. Д. Внеоктябрьская литература. Литературные попутчики революции (Б. Пильняк). — Газ. „Московская Правда", 1922, 3 октября, № 222; также в книге Т. „Литература и революция" — Изд. „Красная Новь", М., 1923, стр. 55—65; также в „Книге для чтения по истории новейшей русской литературы", сост. Львов-Рогачевский, ч. II. — Изд. „Прибой", Л., 1926, стр. 429—435.

Тынянов, Ю. Литературное сегодня. — „Русский Современник", 1924, № 1, стр. 302—304.

Шагинян, Мариэтта. Борис Пильняк („Голый год") — в книге Ш. — „Литературный дневник", статьи 1921—23 г. Изд. „Круг", М.—П., 1923, стр. 151—159.

Шкловский, В. О Пильняке. — „Леф", 1925, № 3 (7), стр. 126—136. Вошло с изменениями в книгу Ш. „Пять человек знакомых", Тифлис, 1927, стр. 69—92.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

Викт. Гофман. Место Пильняка 5

Г. Горбачев. Творческие пути Б. Пильняка . . 35

Н. Коварский. Свидетельское показание . . . 75

Библиографическая справка. Составили: Е. М. Иссерлин и А. Г. Островский 105